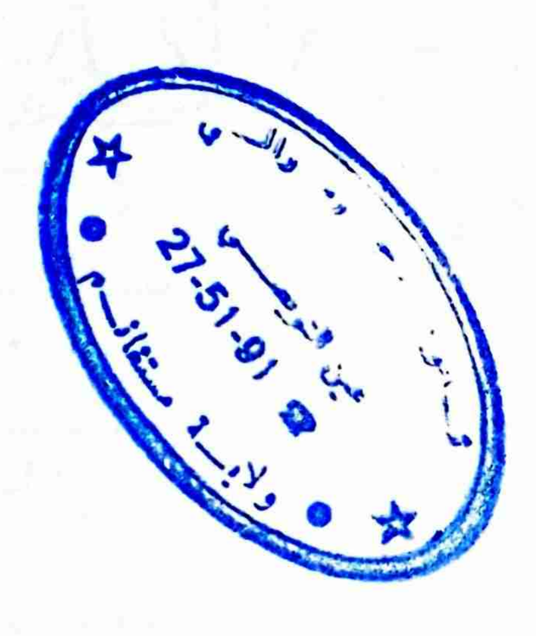
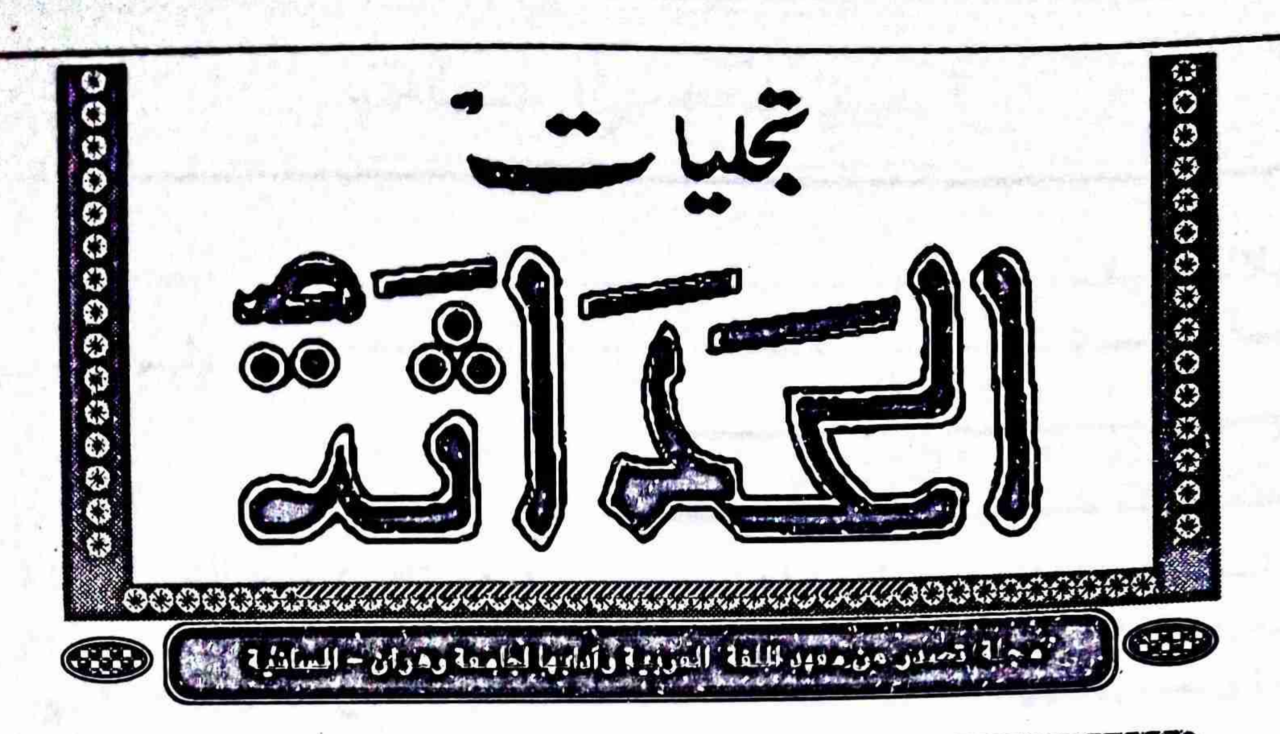
تجليات الحداثة

يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها
جامعة وهران





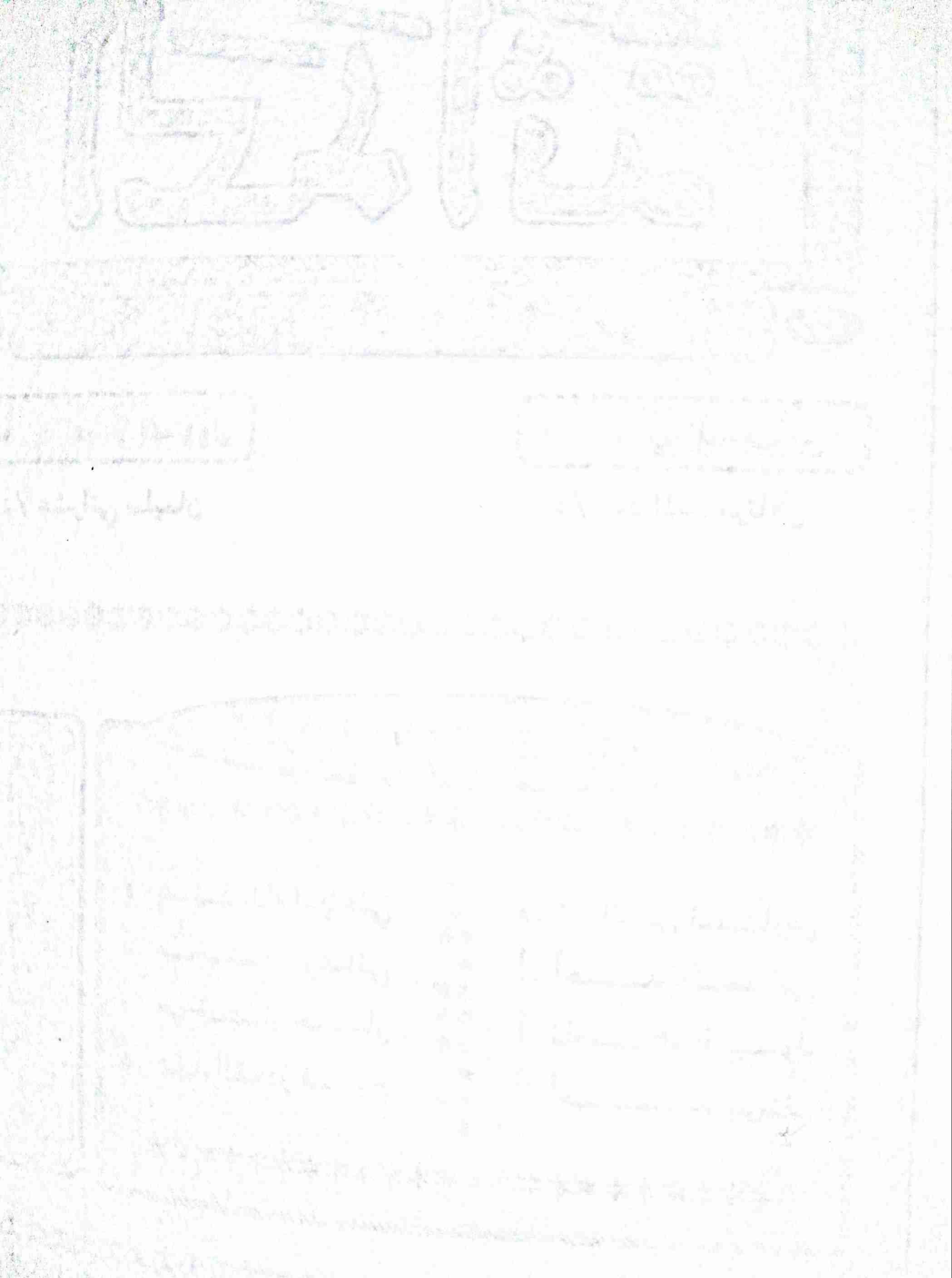
المدير العام المسؤول

د/ عشراتي سليمان

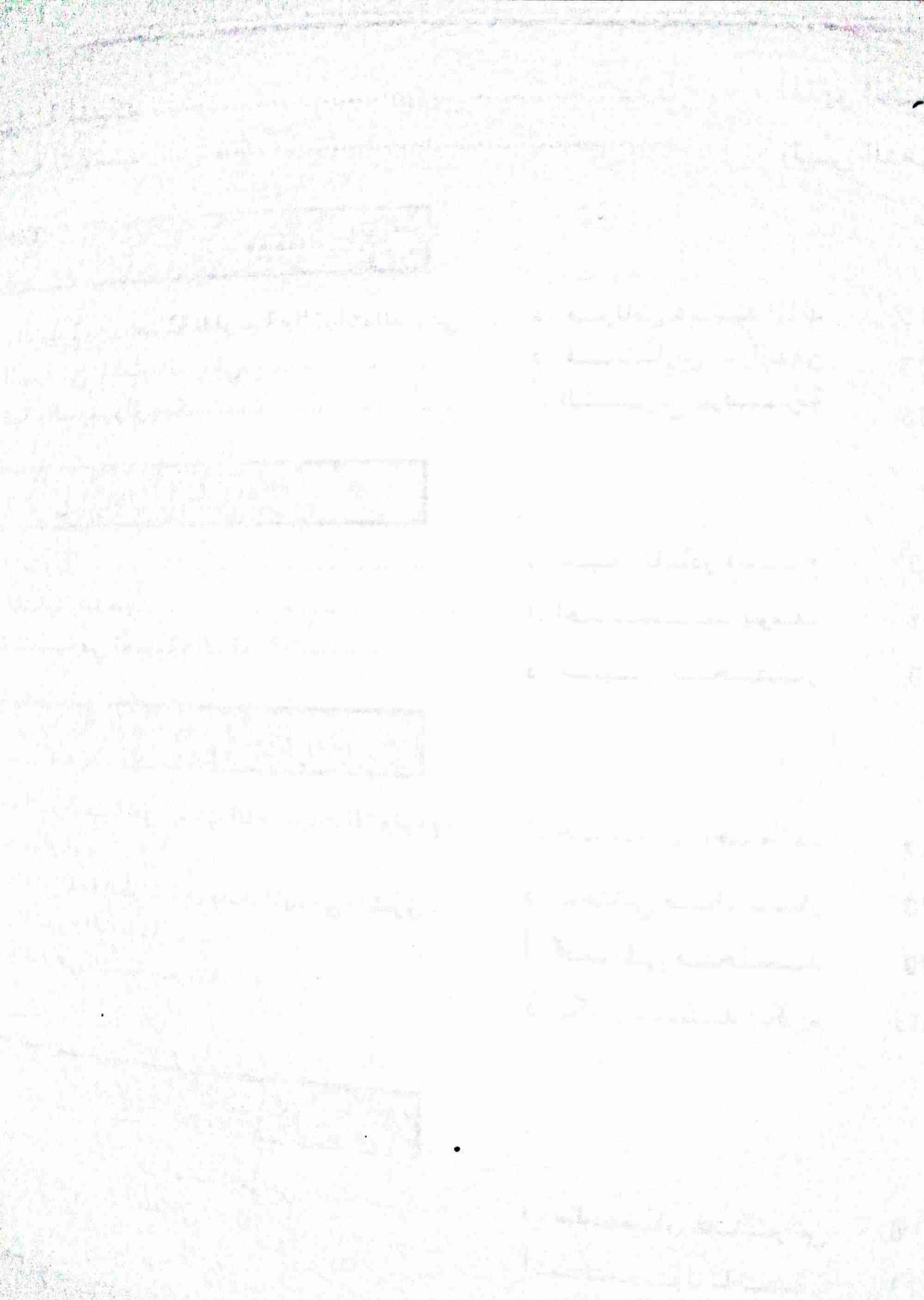
رئيس التحرير

د/ عبد الملك مرتاض

العدد الأول السنة الأولى 1992



المحتويات



استهلالة الميلاد

تولد مجلة «الحداثة» لمعهد اللغة العربية وآدابها بوهران، فيتجلى في ميلادها، ومن خلال محمولاتها العلمية، اعتمال سافر لمخاض فكري شروط اكتماله مستوفاة، سواء من حيث عدد الباحثين، أومن حيث القناعة المنهجية التي توحد آراء هيئة البحث..

لا احد ينكر أن الصيرورة الفكرية الواعية هي اتصال واستمرار، وليست انقطاعا وانفصاما.

والقلم الجامعي هو اليوم في أمس الحاجة الى مهماز يدفع به الى التعبير.. فمنطق الأحداث يملي على العقل المتنور أن يبادر الى الفعل، وأن يعمل باستماتة لاعادة الاعتبار الى الفكر.. فثقافة التردى، والتدرن، والتسويق الموجه، والتسويغ الخسيس قد جنت على الأصالة ، وهدرت الأصول وقلبت للعقل والمعقولية ظهر المجن ، لتكرس واقعا انحطاطيا ، لا طائل فيه لسعي، أولتدبير.

ومن خصوصية الجامعي أنه يحترف البحث، والتنقيب فى الأفكار والنظريات ليستخلص عصاراتها ، لاترفا أو اشباعا لنوازع التأمل فيه ، ولكن التزاما بدوره العلمي، واستجابة لكوامن الذات الجمعية المتطلعة بواسطة كلية أفرادها ، ومن خلالهم، الى امتلاك أسباب القوة والنهوض..

و«الحداثة» اذ تستقبل الحياة فانها لعازمة على أن تجعل من ساحاتها مضمار تجديد وتأصيل، وقناة ربط وتوصيل، متحولة بالكتابة من وضع العقارية Pharmakon، أو الرديف (double) حيث كان وضعها فيه أفلاطون ، أو من وضع النخاسة والنجاسة الذي ظل «باتاي» (Bataille) ينافح لانتشالها من أوضاره.. الى حضور فيه امتلاء الهوية ، وسماكة الذات ، المتجذرة في أرضيتها المعرفية ، والمتعالقة مع روافد الكون الفكرى ، والانسانى ، على نحو يقوي فيها الاحساس بالجدارة ، وبالقدرة على تدارك الركب بذات الوتيرة التي لازمت خطا سيبويه، والجاحظ، وابن قتيبة، والتوحيدي، والجرجاني، وحازم، وابن خلدون، وابن رشد، وابن عربي، وأخرين كثيرين من الاعلام الزهر، ركائز حضارتنا..

وتظل المجلة بمواصفات «حداثتنا» واسطة أداء، قد لايصل صداها الا لمن كان معنيا بفحواها، من المختصين والدارسين ، وهم على محدودية قطاعهم، يظلون، اذا ما أدركوا خطورة الدور الذى بامكانهم تأديته، الجهة المرشحة بجدارة لأن تراهن على المصير السعيد للوطن..

إن سلاح الفكر أمضى ، وأفتك سلاح، وفاعاليته التأهيبية، الإيعابية، مهيأة دائما لأن تكون بناء، أو أن تكون تدميرا على حد سواء..

وما يتراءى لنا اليوم عيانا بيانا هو أن واقعنا المسرطن لم يفقد أسباب المناعة الا حين تآكلت فيه عوامل المقاومة، وفي مقدمتها الفكر النير والأصالة الحق.. وإذا كان هذا الواقع ، ونظرا لتاريخيته المنصرمة، لم يُجَمِّعْ لذاته ثقافة مؤصلة تمكن المجتمع من أن يخترق تحولاته المتبسرة بلا نكبات، فلقد فاقم من أوضاعه كونه ظل يمخر عباب التجريب، في شتى المستويات،

بعدة تأطيرية ناشئة، تنعدم لديها - غالبا - التجربة، ويعوزها النضوج.. وذاك هو شأن الجامعة التي يزيد من قلقلها هذا الواقع التشريعي والتسييري، والتكويني المبني على روح شبه تطوعية. ما اسرع ما تتدمر فيه القابليات، والارادات، والكفاءات تحت وطأة وصاية لاتفتأ مع التقلبات تهون.. آية ذلك هذا التلوين الغريب من التسميات المتدنية التي وُسمت بها وزارتنا طيلة العهود الماضية، الى ان انتهت الى وزارة الجامعات (والاضمار هو ان لا جامعيين هناك) ثم لتنطمس في نهاية المطاف، وتذوب في وزارة التربية.. وذاك مآل، جريرتُنا فيه كجامعيين ثابتة..

ومااكثر ما تتباين الافكار والتحليلات والآراء بصدد مَوْقَعَة العلة، ووضع التصورات للخروج من هذاالواقع، لكن هل يشفع لنا الجدل ان نظل في موقف الساهم اليائس، لاتزيدنا الطوارىء الا انعطابا، منتظرين مجيء الفرج، تجود به السماء علينا ذات حين، بلا جهد ولا اعنات حقيقيين، تتحفز جراءهما الهمة، وتتوهج العزيمة، على صعيد العمل العلمي ذاته، وفي غمرة مراساته العذبة، ومخاضاته الضروس.

اننا حين نحقق التطابق بيننا، وبين مهامنا كباحثين جامعيين اكادميين، وكعلماء او مشاريع علماء، سندرك مستوى الامتلاء الذي غُيِّبَ عن ساحتنا الجامعية حتى الآن.. ومايجعل من صوت الجامعة اليوم، نشازا لايتميز عن غيره، في صخب الجوطة، الا بفتوره، وحشرجته.. هو هذا الرضى بالوضع الفكري المدنس، وبتبعية الموجب للسالب، والاعلى للأدنى... والتهرب من الواجبات التي تقتضي حتما القبول بدفع التضحية.

ان منطق التخلي هو الداء المزمن الذي يقعد بالامة عن الاقلاع.. وليس مثل الحضور العلمي، لا التهريجي، في مجتمع تمكنت منه روح البزنسة بمختلف انواعها ومستوياتها، منافحا عن الجامعة، ومعضدا للفكر، وموطدا لمكانة الجامعي، في سلم التراتبات الاجتماعية.. وان اصدق همسة نلقي بها، من خلال مجلتنا، الى اهل الذكر والفكر هو ان قدرنا يحتم علينا ان نكون دعائم تأصيل وركائز تأسيس لثقافة وطنية، نيرة لاتهادن الهرطقات، والخزعبلات، في مختلف تمظهراتها.

وبعد،

فانه لايسعنا الا ان نعترف لصاحب الفضل الاول والاخير، بما قدم من تضحيات جسام في سبيل انجاز هذه المجلة الواعدة..

المدير:

سليمان عشراتي

كلمة العدد

بسم الله نبتدىء، وعليه نتوكل، وبه نستعين، ونعود.

ونعود الى هذا الحلم الجميل الذي ظل يتأوبنا كالطيف العزيز، منذ انشاء كلية الآداب في جامعة وهران. وقد كان لنا شرف الاشراف على اول مجلة في هذه الجامعة اطلقنا عليها يومئذ «بحوث». فلما جاء نظام المعاهد مضى معهد اللغة العربية وآدابها على اصدار تلك المجلة، ولكن طوال عمره لم يزد على اصدار اكثر من عددين او ثلاثة، وفي شكل كئيب.

ثم مضى على المعهد عهد لم يفكر احد في هذه المجلة ولا في الكتابة فيها الى ان قيض الله لها، هذه الايام، فريقا من خيرة اساتذة المعهد، فاستخاروا الله، واجمعوا امرهم على ان يصدروا مجلة جديدة اسما، ومادة، وشكلا. فأما اسمها فهو على بركة الله «تجليات الحداثة». واما مادتها فهي مزيج بين التراث المشرق، والحداثة الراقية.. واما شكلها فهو عصري انيق.

وسينهض امر هذه المجلة على نظام المحاور بحيث سيحاول كتابها معالجة محور معرفي واحد في كل عدد على حدة. اما ما سيراه القارىء من غياب هذا السيرة في هذا العدد بالذات فذلك عائد الى انه مجرد عدد تجريبي. والآية على ذلك ان العدد المقبل سيكون امره وقفا على محور «إشكالية المصطلح في النقد الجديد».

وتعود فكرة الحداثة التي اختيرت اشكالية عامة لمواضيع هذه المجلة الى اننا نريد ان نحمل لواء هذه الحداثة النابعة من التراث العربي الحداثي في جامعة وهران، ونتير بمشعلها الدروب المظلمة، ونناقش على هديها نظريات المعرفة في الحقول الانسانية، بمناهج حداثية ماستطعنا، وبانطلاقة من التراث ما الفينا الى ذلك من السبل سبيلا.

والحداثة فيّ تمثلنا ليست معاصرة فجة تعلن القطيعة مع الماضي، بل تشن على هذا الماضي الذي يمثل التراث اساسا حروبا شعواء؛ فهذه معاصرة تغالط فتدعو، من حيث تريد او لاتريد، الى الجهل، والتخلف الفكري الذي يجتزىء من الثقافة بما حضر،

ويكفر منها بما غبر. فالحداثة لدينا هي كل الاعمال الادبية الراقية، الخالدة، المشرقة التي لم تبرح تعطو؛ وهي كل النظريات التي اثبت الدهر سلامتها.

ارأيت اننا نعد كثيرا من الشعر القديم حداثيا؛ وليكن ذلك من اشعار طرفة ولبيد وامرىء القيس وابي تمام وابي نواس والمتنبي وسواهم من امراء الشعر العربي القديم، فذلك شعر اذن لاينبغي وصفه بالقدم والبلى لمجرد مرور الزمن عليه. على حين اننا لانعد كثيرا من الشعر المعاصر حداثيا لمجرد ان قائله يعتزي الى العصر. فعصرانيته لاتشفع له في حداثيته.

واذا انصرف بنا الوهم الى النظريات المعرفية، لانتردد، كما لم يتردد معظم الذين سبقونا الى ذلك من النقاد الخرّيتين الحداثيين، في ان نصنف ابن جني، وعبد القاهر الجرجاني، والقرطاجني، والجاحظ ايضا في بعض تأملاته، في الحداثيين. فكأن افكارهم ونظرياتهم قيلت اليوم، ولا اقول: بالامس القريب.

ان الحداثة ثورة على التخلف الفكري، والجمود المعرفي، ودعوة الى ازدجاء التراث الى العصر، لا الذهاب بالعصر الى التراث. ثم انها دعوة الى التلاقح، والى التفاعل مع كل النظريات والقيم المعرفية الجديدة التي نرى انها تثري فكرنا، ولاتتعارض مع قيمنا الحضارية دينية كانت ام دنيوية.

فلنرفع اذن لواء هذه الحداثة، ولننطلق اذن لنبشر بها في كل مكان، ولنتأهب للذود عنها بكل ما اوتينا من قوة العقل وبلاغة القلم وسلاطة اللسان، اذ لاسبيل الى تقدمنا الفكري، والى حملنا على العطاء الثر، والنتاج الكثر، والتفكير الحر الا هذه الحداثة نزجيها بين ايدينا، ونزدجي بها اذا ساقتنا نحو عوالم كلها تطلع واستشراف الى الخير والجمال والموضوعية والابداع.

رئيس التحرير

وهران في 1992/11/12

في الحداثة والتحديث..

استئصال الإقطاعية

نظرية التبليغ
بين الحداثة الغربية والتراث العربي

بقلم أ. د: عبد الملك مرتاض

اصطنع السميائيون العرب مصطلح «التبليغ» و«الابلاغ» مقابلا للمصطلح الاوربي (COMMUNICATION). وهو في تمثلنا ادق وادل على هذا المعنى من مصطلح «التواصل» الذي قد يشيع في كتابات بعض النقاد العرب المعاصرين؛ ذلك بان المصطلح الاوربي انما ورد في اصوله على صيغة التعدية المعنوية؛ على حين ان معادله العربي «التواصل» لم يرد في العربية بهذا المعنى، بل هو محايد لايتعدى الى اي معنى في غيره؛ وانما يقتصر على مافيه من معنى في نفسه.

والتبليغ يشمل بالمفهوم العام للوضع الاخبار، او نقل امر من اعلى الى ادنى، او من اعلى الى مستوى مماثل له في الدرجة. وهو لفظ قديم الاستعمال في اللغة العربية، والاسم منه «البلاغ». وقد ورد في القرآن العظيم وصفا لوظيفة الانبياء المرسلين ازاء من ارسلوا اليهم من الامم ليبلغوهم رسالات الله.

ويرتبط التبليغ ايضا، في مفهومه العام، برسالة توجه من طرف (أ) الى طرف آخر هو (ب) في حال انعدام الوسيط؛ اما في حال وجوده فان صورة التبليغ تغتدي مؤلفة، لكي تنجز، من ثلاثة اطراف:

(أ) او باث، او مرسل؛

(ب) او مستقبل اول على سبيل الوساطة؛

(ج) او مستقبل اخر على سبيل العلم.

ويزعم قريماس ان نظرية التبليغ انما جاءت على غرار نظرية الاعلام ويتعالق معها. وكان يرى ان هذه النظرية شديدة الميكانيكية (1).

ولما كانت نظرية التبليغ، في اصلها، نظرية لسانياتية (2) فانها لم تكد تعنى الا بالشبكة المظهرية الرابطة بين المرسل، والمتلقي، وما بينهما، وما يعتور علاقتهما من متعارفات الدلالة الوضعية

كالسياق الدال، والشفرة المستخدمة بين الطرفين؛ اي ان هذه النظرية، في تصورنا، لم تستطع تجاوز العلاقة الميكانيكية التي تحدث بين متخاطبين اثنين، ولم تجاوز قط ذلك الى الخطاب الادبي من حيث هو شبكة معقدة من النصوص التي، والى يومنا هذا، لم يفلح المنظرون في علمنة قراءتها، ولامنهجة تحليلها بشكل متفق عليه. اذ كانت هذه الشبكة النصوصية تشكل في نفسها شبكة اخراة من العلاقات المتواشجة بحيث يستحيل، في الوقت الراهن على الاقل، على اي جهاز فك كل الغازها، وتحليل كل ابعادها، وتفسير كل رموزها الا تحت اجراء التأويلية.

ومن الآيات على ذلك ان نظرية التبليغ؛ ويطلق عليها عبد الله الغذامي «**نظرية الاتصال**» (3) (وقد كنا اومأنا الى ان اللاحقة الاوربية (TION) او (CION) او (ZION) تفيد التعدية بنفسها مما يبعد سلامة اي مصطلح عربي يقترح معادلا للاصل الاوربي ما لم يكن فيه، هو ايضا، معنى التعددية الصريحة) نظرية لسانياتية، وقصارها، بحكم طبيعة وظيفتها، ان تجلو العلاقة بين المرسل والمتلقي في تخاطبهما، وعبر ملفوظ جملي، لا عبر خطاب - ان دوسيسير يقترح دسمة لهذه العلاقة الثنائية تنهض على تصور ان (أ) يبث رسالته لـ (ب)؛ وان هذا البث ينطلق من فم (حنجرة) (أ) الذي انما يعبر عما كان الدماغ امره به، فتبلغ رسالته أذن (ب) التي تحولها الى دماغه لكي يفك شفرتها. واذا قدر لـ (ب) ان يجيب (أ) فان هذا الفعل ذاته سيتكرر، ولكن معكوسا، بحيث ينطلق من حنجرة (ب) لينتهي الى اذن (أ)، لتتحول الرسالة المبثوثة الى دماغه لفكها (4).

وقد يمكن ان يتكرر هذا الشأن الى ما لا نهاية من العلاقات التواصلية بحيث ان:

(أ) يبث الى (ب)؛

(أ) يستقبل بث (ب)؛

ثم يعود (أ) فيبث الى (ب)، وهكذا دواليك...

وتنهض نظرية دوسوسير على نزعة اجتماعية، ذلك شأن معروف بين الناس، حيث كان يرى التبليغ ضربا من الحدث الاجتماعي الملاحظ في فعل الكلام. كما تقوم نظريته، نتيجة لذلك، على وجود شخصين اثنين على الاقل (باث ومتلق) لسريان تيار الكلام (5).

ومن الواضح ان هناك جهازا ذكائيا وميكانيكيا ينهض بالمجاز مثل

هــــذا التــواصــل القــائــم بيــن طرفيــن اثــنيــن: فهنــاك:

1 - الدماغ: وهو الذي يبث اصلا الفكرة العارضة، او المقررة، الى الحنجرة آمرا اياها بالنطق على نحو معلوم؛ فيكون طرف (أ) مركبا من جهاز معقد هو:

- الدماغ الذي يحضر الرسالة.

- الفم (اللسان والحنجرة وماله بهما صلة) الذي ينقلها بالموجات الصوتية على نحو بعينه (جهارة، خفوت، صراخ...).

على حين ان المتلقي (ب) اذا لم يشأ الاجابة، فانه يمكن ان يجتزىء بجهاز السمع فقط لاستقبال رسالة الباث (أ)؛ لكنه ان شاء الحوار فانه سيأتي الصنيع نفسه باستخدام الجهار البثي المتمثل خصوصا في الموجة الصوتية لتبليغ سمع (آ).

وكان النفساني بوهلر يذهب الى ان النشاط اللسانياتي يتحدد بوظائفه الثلاث المتمثلة في:

1 - التعبير من حيث هو باث؛

2 - النداء من حيث هو مبثوث له، او متلق؛

3 - الاستحضار بما فيه من طبيعة الاحالة على المرجع او السياق (6).

فجاء رومان ياكبسون الى هذه النظرية التبليغية الثلاثية الاطراف فاضاف اليها، وفصل من امرها ما كان موجزا فغدت سداسية العلاقة:

سياق

باث ــــــــــ رسالة ــــــــــ متلق

اتصال

شفرة (7)

فهذه هي الرسمة الياكبسونية لنظرية التبليغ اللسانياتية.

على حين ان دو سوسير، تنهض رسمته، كما كنا رأينا، على الصورة نفسها تقريبا ولكن بالتركيز على جهازي النطق والسمع من وجهة، والارسال والاستقبال من وجهة اخراة (8).

وبالالحاح على ثنائية الاطراف في هذه النظرية لدى دو سوسير من وجهة، والتركيز على السياق وضرورة الاتصال لدى ياكبسون من وجهة اخراة (ونلاحظ ان ياكبسون يلخص رسمة دو سوسير المتمثلة في ارسال الحنجرة واستقبال الاذن في عملية التبليغ فيما يطلق عليه «**الاتصال**» (CONTACT)، (وهو غير التوصيل او التبليغ كما نرى) الذي يعني من وجهة اخراة ثنائية الوظيفة التبليغية باقتصارها، منطوقا ومفهوما، على باث ومستقبل وحدهما) يتأكد ضيق هذه النظرية، او محدودية وظيفتها التبليغية بحيث لايمكن تعميمها على الوظيفة الارسالية في الخطاب الادبي؛ وانما تظل ميكانيكية الوظيفة المتعلقة برسالة محدودة لاتعدوها.

نظرية التبليغ لدى بلومفيلد (BLOOMFIELD)

سيناريو جاك وجيل:

«انهما يتجولان في طريق ما، وجيل جائعة. وترى تفاحة في شجرة. وتحدث شيئا من الصوت المعبر بحنجرتها ولسانها وشفتيها. فيثب جاك، فيتسلق الشجرة، فيقطف تفاحة، ثم يضعها في يد جيل. وتأكل جيل هذه التفاحة» (9).

ومعروف في كتب اللسانيات الغربية ان نظرية بلومفيلد تمثلها هذه الرسمة:

حح ــــ رع ــــ دض ــــ حض

تفسير هذه الرسمة

1 - ح.ح = الحافز الحقيقي (Le Stimulus effectif)

(شعور جيل بالجوع ومشاهدتها التفاحة).

2 - رع = رد «الفعل العملي» (Réaction active)

(مجاوزة جاك السياج، وتسلقه الشجرة).

3 - رض = «رد الفعل الاستعاضي» (Réactive substitutive)

(جيل تنتج ملفوظا) (الموجات الصوتية تنفرز من حنجرتها وشفتيها).

4 - ح ض - «الحافز الاستعاضي» (Stimulus substitutif)

(ملفوظ جيل يسمعه جاك).

ويمكن تمثل هذه النظرية التبليغية في ثلاث لحظات:

1 الوضع السابق لفعل الكلام؛

2 الكلام؛

3 الوضع اللاحق لفعل الكلام.

وواضح ان بلومفيلد يلتقي مع دو سوسير في ان كلا منهما يؤسس نظريته التبليغية على :

1 - الطابع الاجتماعي الذي يحكم لغة التبليغ.

2 - ان الحد الادنى لنهوض العملية التبليغية هو شخصان اثنان وعلاقة بينهما.

لكن بلومفيلد يجاوز دو سوسير في ان ذلك يلاحظ طبيعة التبليغ فيما قبل الكلام وما بعده فيرصد الجو المفضي الى فعل الكلام، والتأثير الذي يحدثه في النفس هذا الكلام في الابان ذاته. فهو من الوجهة الاخيرة ينحو بنظريته منحى نفسانيا.

اما ما يختلف فيه المنظران اللسانياتيان فان دو سوسير يقيم نظريته على وجوب الكلام بين شخصين من حيث ان الاخر يقيم نظريته على الصمت؛ اذ لا جاك، ولاجيل، يحادث احدهما الاخر حديث الكلام. كما ان جيل لاتطلب الى جاك ان يقطفها التفاحة، وكأنها بكماء، او عاجزة عن الكلام، او محرم عليها؛ وانما تصدر عنها حركة تدل على رسيس الجوع في نفسها. فكأن هذه النظرية تشبه الطبيعة، او على الاصح «الغريزة»، التي تحكم علاقة الحيوانات في كيفية التفاهم بينها. من اجل كل ذلك فان نظرية بلومفيلد تكتسي طابعا سيميولوجيا خالصا، من حيث تكتسي نظرية دو سوسير طابعا لسانياتيا محضا اذ نفهم من رسمته ان الامر يتعلق، حتما، بالكلام، وليس بمجرد الاشارات والهمهمات الصوتية.

والحق ان دو سوسير، هو ايضا، كان يراعي مسألة «الحافز» الى الكلام باصطناعه مصطلح «المفهوم» الصادر عن الدماغ الى الحنجرة واللسان والشفتين من اجل التلفظ او النطق (11).

نظرية الاعلام لدى شينون وويفر SHANNON et WEAVER

وتقوم هذه النظرية على اعتبار القنوات التالية:

1 - مصدر الخبر او (م. خ) ينشىء رسالة كلامية، او تتمة لرسالات، تحول الى متلق او مستقبل (م س)؛

2 - يعالج المحول (م ح) الرسالة كي ينشىء علامة جديرة بأن تحولها قناة ارسال (ومثال ذلك: كيفية ترميز برقية ما، بوسمها بنقط، وخطوط، وفراغات)؛

3 - تغتدي الاشارة المتلقاة مفكوكة بواسطة المتلقي من اجل تأسيس الرسالة التي تنتهي آخرا الى غايتها (12).

وواضح ان هذه النظرية ليست لسانياتية بقدر ماهي اعلامية؛ فهي تعالج نظرية الاعلاء من حيث هي، ومجسدة، خصوصا، في البرقية الحاملة للخبر، والموجهة الى متلق بعينه ليعيد تمثل مافيها فهما او كتابة.

واذن فهذه النظرية التي اسسها رجلان، هما اصلا مهندسان، لاتنهض:

1 - على ضرورة الطابع الاجتماعي (العلاقة المباشرة او الحية بين شخصين يتحاوران) وهي سيرة كنا لاحظناها خصوصا في نظرية التبليغ لدى دو سوسير؛

2 - على ضرورة رد الفعل (وهي سيرة كنا لاحظناها ايضا في نظرية التبلبغ السيميائية لدى بلومفيلد)؛

3 - على الملفوظ او المنطوق (وهي سيرة يعدها دو سوسير شرطا جوهريا في نظرية التبليغ لديه)؛ وانما تنهض على الملفوظ المكتوب (فك شفرات البرقية المرسلة، وما يماثلها).

وانطلاقا من هذه التأسيسات الثلاثة يتبين لنا ان هذين المهندسين يختلفان اختلافا سحيقا مع دو سوسير وبلومفيلد، لأن ذينك في واقع الامر، لم يرميا الى التنظير للتبليغ الذي قوامه اللسان، وانما رميا، وبحكم وظيفتهما التقنية، الى وصف المراحل التي تحكم مبتدأ الخبر ومنتهاه في السلوك المعاصر للانسان المتحضر. ولكن ادراجهما الى جانب دو سوسير وبلومفيلد من قبل مارتيني هو الذي اضطرنا الى التعرض الى هذه النظرية المتمحضة للاعلاء، ثم نقدها.

ومن الغريب ان يرى محمد السرغيني «ان جميع الخطاطات، وكل ما يدور من جدل حول الابلاغ يكاد لايتجاوز في قليل او في كثير ما قدمته خطاطة هذين الرجلين» (13).

وانا لاتدري الى اي ابلاغ يقصد الشيخ؟ أإلى الابلاغ اللسانياتي، ام الى السيمياني، ام الى الاعلامي؟ والا فان نظرية شينون وويفر لاتعدو وصف القنوات التي يمر من عليها الخبر من لدن مبتدئه الى منتهاه.

والحق ان العرب كانوا تعاملوا مع نظرية التبليغ فحاموا من حولها، وتناولوا وجوها من اوجهها؛ فمن ذلك مثلا ما طلق عليه دو سوسير «المفهوم» المترجرج في الذهن، والمتمخض في الخاطر قبل القذف به الى اللسان لكي يبثه؛ فقد اشاروا اليه وقرروا نظرية من حوله، وهي: «ان اللفظ يتغير بحسب تغير الصورة في الذهن: فان من رأى شبحا من بعيد وظنه حجرا اطلق عليه لفظ الحجر، فان دنا منه وظنه شجرا اطلق عليه لفظ الشجر...» .

واذا كان هذا النص المستشهد به لايأتي دليلا خريتا على مانزعم؛ فان ابن خلدون يقترب من هذه المسألة حين يتحدث عن نظرية التبليغ اللسانياتية، وانها تقوم على: «مراعاة التأليف الذي يطبق الكلام على مقتضى الحال» (14)، وان المتكلم (الباث او المرسل) اذا جاء ذلك «بلغ (.....) حينئذ الغاية من افادة مقصوده للسامع» (15).

فكأن هذه النظرية الخلدونية تبدو اشمل من نظرية دو سوسير لانها لاتلتمس التبليغ في صورة ميكانيكية فجة، فتكون في كثير من اطوارها قاصرة عاجزة، وعيية بكينة؛ وانما تلتمسه داخل شبكة توصيلية، وعبر قنوات ادواتها العلم باللغة، والقدرة على التبليغ، واكتساب الملكة على هذا التبليغ: فهناك اذن:

1 «المتكلم» (لدى ابن خلدون) وهو الطرف المرموز له في نظرية دو سرسير بـ (أ): وهو اذن الطرف المرسل للرسالة.

2 «السامع» (لدى ابن خلدون) وهو الطرف المرموز اليه في نظرية دو سوسير بـ (ب) : وهو إذن الطرف المتلقي للرسالة.

3 «الكلام» (في نظرية ابن خلدون) ، وهو هنا العنصر الذي يمثل في نظرية ياكبسون «الرسالة» (اي الغرض من وراء القاء الكلام الى السامع).

4 «مقتضى الحال» (في نظرية ابن خلدون)، وهو هنا العنصر الذى يعادل في نظرية ياكبسون «السياق» (وان كان البلاغيون العرب ربطوا، في كثيرمن أطوار تعاملهم مع اللغة والخطاب، الدلالة بالسياق...)

5- أن ما يطلق عليه ياكبسون« الاتصال » (Contact) ليس هو في الحقيقة إلا ما ورد في تحديد العلاقة بين المتكلم والسامع في نظرية ابن خلدون ؛ وذلك حين يتمثل هذه المسألة في بلوغ «المتكلم حينئذ الغاية من افادة مقصوده »(16) ؛

اذ كيف يمكن أن يكون متكلم وسامع ولايكون بينهما اتصال ومعاينة؟

6 - « مقصوده» وهو هنا العنصر الذى يعادل، مضافا اليه القاء الكلام الذى كنا اوردناه في الحيثية الثالثة، «الرسالة» في نظرية ياكبسون ؛ اذ لايقصد بقوله: «إفادة مقصوده للسامع» إلا القاء رسالة اليه، وطرح قول مرسل عليه.

وعلى أن أبا عثمان الجاحظ كان قد سبق، فيما يبدو، كل المفكرين اللغويين والبلاغيين العرب الى الكشف عن العلاقة الثنائية في قناة التبليغ اللساني «حين قرر وهو في معرض حديثه عن البيان والتبين بين الناس بان: «المفهم لك، والمتفهم عنك، شريكان في الفضل» (17).

فهو هنا يتحدث عن العلاقة الثنائية المركبة القائمة على:

أ - المفهم لك ، وهو هنا المرسل.

ب - المتفهم عنك، وهو هنا المتلقي.

ويمثل «المُفْـهِـم» رمز (أ) ، و«المتفهم» رمز (ب) في نظرية التبليغ اللساني.

ومن الواضح ان نظرية ياكبسون قد تكون عامة جدا ، كما لاحظ بعضَ ذلك

قريماس؛ وهي بالاضافة الى ذلك لاتتمحض الا «للتبليغ التخاطبي» ونتيجة لذلك فقد يكون من الحق لنا أن نبحث عن نظرية أخراة للتبليغ القائم على الكتابة ؛ وهي ذات صفة صامتة من وجهة حيث لا يشتغل، في انجازها، بالضرورة اللسان والحنجرة؛ كما انها ذات صفة غير مباشرة من وجهة أخراة حيث قد يكتب المبدع نصا يقرأ بعد قرن او قرون؛ كما يحدث الان حين نقرأ نصاً لكاتب قديم. فنحن لم نتلق هذا النص عنه مباشرة كما يتلقى جمهور ما، متجمعُ في حيز ما، خطبة خطيب مثلا. ولعل اهم مايميز مايمكن أن نطلق عليه «النظرية التبليغية غير التخاطبية» أن هذة النظرية تتّم بتعددية الارسال وتجدُّدِيته الابدية بحيث إن النص المكتوب يقرأ في أزمنة وأمكنة متباينة تتعدد بتعدد القراء الذين يتلقونَه...

على حين أن التخاطب الشفوي، في مألوف العادة، ينتهي بانتهاء الالقاء الذى ينهض على الجهاز الصوتي للانسان .

والحق أن ذكر ابن خلدون نفسه للفظ «**السامع**» يدل على انه هو أيضا كان يفكر، أساسا، في نظرية التبليغ التخاطبية الواقعة ضمن علاقات لغوية معيَّنة بين أناس يتحدثون لسانا واحدا، وهم أثناء ذلك ، حتما، متشافهون .

ويبقى أن ننبه، آخر الأمر، الى أننا لم نُرِدْ أن نذهب بنظرية التبليغ الى كل مظاهرها ونُظُمها الكثيرة التي توسعت الآن، فانتقلت من مجرد التعامل باللغة من أجل تبليغ الحاجة الانسانية الكامنة في النفس ، أو الحاجة الاجتماعية التي يقتضيها أمر معلوم بين الناس كنار العرب التي كانت تضرم ليلا ليعشوها السراة: طلباً للأمن والقِرى؛ فإنماتلك نارٌ اغتدت سِمةً مندرجة ضمن نظام اللغة السيميائية - إلى عالم الذكاء الاصطناعي ؛ وهو بحر بدون ساحل.

ومثل ذلك يقال في كثير من المظاهر الحضارية الجديدة كرفع العلم الوطني على بناية ما للدلالة على رسميتها، أي أنها مِلْكٌ للدولة، أي أنها ملك لشعب وطن من الأوطان؛ وكضوء الإشارة الخاص بنظام السير الذي كلما اتخذ له لونا من الثلاثة الألوان دلَّ على حال من النظام الجاري لا يعدوه.

فتلك، إذن، نظم اخرى من التبليغ، أو من التخاطبية الاصطناعية التي تنضوي تحت النظام السيميائي الخالص. وتخصيصها ببحث قد يكون من الضرورة بمكان ؛ ولكن من الشؤون ما حانت ولا حان حِينُها.

إحالات

1 - Gremas et Gourtes. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Communication. P.45

2 - اننا اصطلحنا هذه النسبة التي نتنفرد بها على اساس انها تنتسب الى «اللسانيات» (علم الالسن) ، لا الى اللسان. فالمهتم، او المختص بهذا العلم يجب ان يطلق عليه اذن، «لسانياتي».

3 - عبد الله محمد الغذامي، «الخطيئة والتكفير»، ص7.

4 - Jeanne Martinet. Clef pour la Sémiologie. PP 13 et 14

5 - ID.

6 - Gremas et Courtes. Op.Cit

7 - J. Dubois et autres. Dictionnaire de linguistique. Communication.

8 - J. Martinet. Op. Cit: J. Dubois: Op. Cit: Greimas et Courtès. Op. Cit

9 - J. Martinet. Op. Cit. P 15

10 - ID.. P. 15 et 16.

11 - ID.. P 17.

12 - محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987، ص 34.

13 - السيوطي، المزهر في علوم اللغة، القاهرة (ب.ت)، 42/1.

14 - م.س.، 38/1.

15 - ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص: 1071.

16 - م.س.

17 - م.س.

دلالة السرد في المعمار الدرامي

الدكتور نورالدين فارس

❶

يعم مسرحنا الراهن ـ خلال هذه السنوات ـ اتجاه **شمولي واستثنائي** يعنى بتوظيف السرد كأداة اساسية في البناء المسرحي ـ رغم كون السرد عنصرا نوعيا في **التشكيل الملحمي والقصصي** ـ ومما يلفت الانتباه ويثير المخاوف، ان هذا الاتجاه يكاد ان يتخطى معظم الخصوصيات النوعية للمسرحية وطبيعة **ثوابتها الدرامية** متذرعا تارة بالتراث واخرى بالاصالة، وهذا ما ترك العديد من انجازاتنا المسرحية عاجزة او مشوهة على المستوى الفكري والتطبيقي دراميا.

وللتأكد من قيمة هذا الاتجاه والتعرف على سماته الفكرية والفنية، لابد من استيعاب السرد كدلالة ومفهوم ومتابعة علاقاته التاريخية بالدراما لاستقراء تأثيراته السلبية والايجابية على عناصرها النوعية، وبالتالي استنباط اهميته بالنسبة الى المعمار الدرامي بشكل عام..

السرد هو الحكي ـ القص ـ المباشر من قبل الكاتب او من قبل الكاتب او من قبل الشخصية في النتاج الفني، يهدف الى تصوير الظروف التفصيلية للاحداث والازمات لتوضيح النماذج والكشف عنها عبر تلك الظروف وينسق القضايا ويرتب المواقف ويعمل من اجل تنظيم الحكاية وبلورتها..

عرف السرد كمصطلح ادبي فني يعنى بحكاية احداث او رواية اخبار سواء أكان ذلك من صنع الواقع او من ابداع الخيال، والسرد طريقة ـ **اسلوب** ـ في الكتابة الفنية تلتجيء اليه القصص والروايات والسير والمذكرات كما تستفيد منه المسرحيات.

ارتبط السرد ـ **بعد الملاحم** ـ بالشعر الغنائي الكورالي الذي يمثل جانبا اساسيا من الاحتفالات الدينية تكريما للالهة، كما تسلل الى جوقة الديثورامبوس ـ (1) ـ ليضفي خصوصيته الفنية على معظم الاغاني الاحتفالية...

وحين تم اختراع رئيس الجوقة طرأ تغيير كبير على هذه الاغاني، خاصة بعد دخول هذا الرئيس ـ الذي يتقمص شخصية الاله ديونيزوس ويحمل سماته ـ في حوار ونقاش مع اعضاء جوقته في شؤون كونية ودنيوية فتوفرت لأول مرة على بدايات **الحوار والجدل** الى جانب السرد.

اما الممثل الاول ـ الذي ابتكره ثيسبيس ـ فقد اوصل بذرة الملحمة وبضمنها السرد الى الجوقة حينما راح يسرد قصة شعرية في منلوج طويل، كما نقل اليها بذرة **الدراما** ايضا حين اخذ يشترك في محاورات مثيرة مع الجوقة مصحوبة بالتعبير والحركة....

و مع زيادة عدد الممثلين ـ اضافة الممثل الثاني من قبل اسخيلوس والثالث من قِبَلِ سوفوكلس ـ ظهرت زيادة ملحوظة في نسبة **الافعال المجسدة**، وهذا ما عزز **الموقف الدرامي** بنطاق واسع وقلص دور السرد في البناء المسرحي دون ان يلغيه، اذ بقيت بعض المواقع السردية محتفظة باهميتها البنائية تلبية لدواعي **طقسية واسطورية** ظلت تلازم المنظور الايديولوجي والجمالي للدراما...

كانت مهمة السرد توكل اساسا الى الجوقة ـ الكورس ـ اضافة الى دورها الغنائي الراقص، وقد يساعد الرسل والخدم والمخبرون والاله الآلي (2) ـ الجوقة على تنفيذ هذه المهمة في المسرحيات الاغريقية الاولى ـ خاصة اعمال اسخيلوس ـ التي وظفت حتى الممثلين في حالات كثيرة للقيام بمهمة السرد الى جانب الجوقة حتى اصبح السرد يشكل اكثر من نصف الكلام في هذه المسرحيات (3) في المراحل اللاحقة عرف المجتمع الاغريقي تطورات وتحولات كبيرة ـ اجتماعية سياسية وثقافية ـ تركت تأثيرا كبيرا على الدراما، **فكريا وفنيا** هذا التأثير حرر الدراما من قيودها الكهنوتية والاسطورية وانتقل بها الى دراما ارضية اجتماعية متكيفة فنيا مع القضايا الحياتية المستجدة ومتقدمة بمواقفها الدرامية المهيمنة على اكبر مساحة ممكنة في بناء المسرحية، هكذا راحت الجوقة تفقد تأثيرها تدريجيا خاصة في الاعمال الدرامية الناضجة ليوربيدس (4).

لقد رفضت الكنيسة ظاهرة المسرح وحاربتها بضراوة في القرون الاولى من هيمنتها على روما والغرب باعتبارها تقليدا وثنيا، الا انها عادت لتتعكز على هذه الظاهرة في القرون اللاحقة كوسيلة ايضاح مباشرة ـ بسبب صعوبة اللغة اللاتينية ـ لتوصيل تعاليمها ومواعظها الدينية الى بسطاء الناس والتأثير على مشاعرهم وترسيخ ايمانهم، الا ان هذه العودة لم تتم اعتمادا على القيم والمبادىء الدرامية

المعروفة عند الاغريق والرومان انما ارتكزت على فعاليات طقسية اعتيادية مقرونة بحكايات وقصص من حياة السيد المسيح كميلاده وبعثه اضافة الى الاغاني والتراتيل من الكتاب المقدس، تنسج بشكل مقاطع دينية تمثل وتنشد امام الجمهور داخل الكنيسة، ثم تطورتّ هذه المقاطع الى تمثيليات دينية ابتداء من القرن الحادي عشر - تمثيلية ميلاد المسيح، قيام عازار - حتى تمثيليات المعجزات والاسرار والآلام في القرن الخامس عشر، كلها تتأسس على خطاب قصصي وعظي يعتمد اسلوب السرد رغم ممارسة الحوار والتقطيع الى مشاهد وفصول، واذا توفر بعضها على مواقف درامية فهي احادية ساكنة لاتكشف عن تضاد مؤهل للتطور والتغيير، ولعل هذا يرجع الى كون هذه التمثيليات تنبع من قصص الكتاب المقدس وهي في كافة الاحوال الهية مطلقة لا تقبل النقد والنقاش، كما انها غير جدلية لانها ذات بعد واحد، تبغي احتواء البشرية باسرها (5)، وهذا يتنافى جوهريا مع طبيعة الموقف الدرامي وخصوصيته التي تكشف عن صراع يؤدي الى التغيير.

ان تجاوز المواقف الدرامية - الجدل والتغيير - وترسيخ الوضعيات القائمة والمحافظة عليها في التمثيليات الدينية ادى بالضرورة الى اعتماد السرد والاخبار والانشاد والتلاوة، كادوات اساسية - في تشييد تلك التمثيليات - لانها اكثر انسجاما مع القصص المقدسة والمواعظ والاخلاق الدينية من حيث الثبات والاستقرار.

رغم احتفاظ مسرحيات عصر النهضة بعناصر السرد والغناء من خلال الجوقة - نسجا على منوال المسرحية الاغريقية - فان المسرحيات اليزابيثية قد ابدلت الجوقة بشخصيات تصاحب الابطال، كشخصية البهلول - المهرج في مسرحية الملك لير - وهو ريشيو في مسرحية هملت، والاشباح والسحرة والجن في مكبث والعاصفة وغيرها لشكسبير، والمهمة الاساسية لهذه الشخصيات هي سرد الاخبار وكشف الغموض والتنبؤ والقاء الضوء على ماسوف يحدث..

التزام المسرح الفرنسي - في القرن السابع عشر - بمفهوم اللائق وغير اللائق، جعله قليل الاهتمام بالحدث، حتى اصبح الكتاب يتحاشون الصراعات العنيفة ويلتجئون الى السرد والاخبار فضلا عن ان طبيعة المواضيع التاريخية والاسطورية وما تتضمنه من احداث وتفاصيل وخوارق استدعت ادوات سردية جديدة - الى جانب المواقف الدرامية - فكان الوصفاء والاصدقاء.. اضافة الى الحوارات الداخلية والحكايات والاخبار التي يسردها - حتى - الابطال احيانا فهذا رودريك بطل مسرحية «السيد» لكورنيه يسرد للملك فردناند في خمس صفحات متوالية قصة نزاله مع المغاربة (6).

لقد استغنت مسرحيات نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين عن الجوقة والرواة والوصفاء، واستبدلتها بالشروح والتنبيهات والملاحظات في بداية المشاهد والفصول او تضمن خلال الحوارات بغية تفسير الشخــصيات والقاء الضوء على سلوكها وتصــرفاتها وتهيئة المعلومات الــلازمة للمخرج والممــثل والمشــاهـــد...

اهتم ابسن كثيـرا بالتنبيـهات والشروح في بدايات الفصـول (7) والمشاهد كما ضمنها خلال الحوارات ايضا - بالمر: شكرا، هانحن الآن.... (تجلس هدفج الى المائدة بجانب جينا يروح بالمر ويجيى ويعزف بحيوية... ولكن بايقاع حزين..) (8)، اما بيرناردشو فقد اعارها اهمية استثنائية، فهو في مسرحيته تلميذ الشيطان، لايشرح الوضعية التي تطور فيها الفعل والزمن والمكان فحسب وانما يصف طباع السيدة «داجن» احدى الشخصيات المهمة في المسرحية...

اخذ التيار الملحمي - والتسجيلي - بعد الحرب الكونية الاولى والثانية يزداد انتشارا وتأثيرا، ولعل اهم مايميز هذا التيار الاكثار من استعمال الادوات الملحمية الصرفة، السرد، الاخبار، الوصف والغناء بنسب عالية، الى جانب **المواقف الدرامية**، من اجل توسيع الحدود في النوع الدرامي من جهة وتوفير وسائل تعبير ملائمة للتأكيد والبرهنة على ان مجريات الامور والاحداث **لا علاقة لها بالاقدار**، انما هي من صنع قوانين اجتماعية اقتصادية من جهة اخرى، اضافة الى تكسير الوهم - اندماج الممثل والمشاهد - لتوفير الانتباه واليقظة بغية تقييم الواقع **والتحرك من اجل تغييره**.....!

لم يدخل بريخت في التناقض - بالدرجة الاولى - مع القواعد الارسطية فهي مدهشة لزمنها مثلما هي اليوم، انما مع وظيفة المسرحية في فترة الرأسمالية المتأخرة من هذا القرن (9).

❷

عرفت الدراما العربية السرد باشكاله الاعتيادية - الاخبار بواسطة المراسلين الخدم او الوصفاء - اضافة الى الشروحات والملاحظات التي يدونها المؤلفون في بدايات الفصول والمشاهد وما بينهما لوصف الزمان والمكان وكشف طبائع الشخصيات وخصوصياتها كما هو معروف في الدراما التقليدية والعالمية...

اما حين هبت رياح التيار الملحمي والتسجيلي، ابتداء **من الستينات** حتى اليوم على المسرح العربي، فان سردا جديدا - **كما ونوعا** - اخذ يتغلغل في معمار الدراما العربية تأثرا بالتقنيات الملحمية والتسجيلية التي تولي **اهتماما متميزا الى السرد** لاسباب ايديولوجية وفنية ضمن المواقف الدرامية. ومما يسر مهمة السرد وحببها الى نفوس الدراميين العرب، اعتماد الدراما الملحمية او التسجيلية على راوية - **يتعهد السرد الى جانب الممثلين** - له ما يماثله في الفولكلور او الادب الشعبي، **كالمداح والقوال** في مغرب الوطن العربي او **الحكواتي** في مشرقه....!

اخذ البعض يستعيض عن الراوية بمغني «منشد» او بالمجموعة «الكورس» واحيانا بممثلين يتناوبون على سرد اجزاء او مقاطع من المسرحية لاداء نفس مهمة الراوي.

حين نتتبع مسرحية «لوممبا» لرؤوف مسعد - التي تتناول جريمة اغتيال الشهيد لوممبا واسبابها ونتائجها فسوف نجد كل في المسرحية من وجوه فردية او جماعية - حتى المتضادة والمتناقضة - **قد وظفت سرديا**. ورغم التناقضات الحادة بين هذه الوجوه تبقى المجابهات تقريرية **والصراعات سكونية** لانها تنحصر في لحظات ماضية **لامنفذ لها الى الحاضر**. فضلا عن كونها تتحرك في مدار سردي يرتكز على السماع والرواية بدل **التشخيص والرؤيا**...

كل فئة او شخصية تلقي مايجول بخاطرها ومشاعرها - **في فترة ماضية** - ثم تمضي في سبيلها دون جدل او مجابهة...!

- مجموعة اليسار: هاهو يخطىء/ يضل الطريق ويخطىء/ وسندفع نحن الثمن/ سندفع نحن ثمن خطئك (10).

- حلقة اليمين: لقد حاولنا ان نكسبك، ففشلنا لانك مازلت موظف البريد العبيط/ المتمسك بالمثاليات، فعزلناك عن الشارع، واصبحت مصدر متاعب للجميع (11).

واضافة الى كورس الشباب المنحاز الى لوممبا وكورس الشيوخ اليميني هناك الجند السود والجند البيض، وامكانية التضاد والصراع عالية جدا فيما بينهم، لكننا لانلمس غير التقريرية والوصف المباشر لحالات ذاتية او عامة ازاء الظواهر....

جند سود: نحن نحب النقود/ نريدها لاجل الويسكي والنساء/ اما لوممبا هذا فلا يعنينا امره.

- جند بيض: نحن مأجورون وصنعتنا القتل/ قالوا لنا اقتلوه فركبنا سفنا وطائرات وجئنا لنقتله (12، 13).

والسرد في هذه المسرحية لايقتصر على المجاميع والحلقات فقط وانما يتناول الافراد ايضا والجميع يتكلمون بصيغة الماضي حتى في حالات المواجهة، فالرجل الابيض يتحدث وحده في ست صفحات دون انقطاع عن حسبه ونسبه وثقافته ومعرفته، ثم يرى ان موت لومومبا بشكل ضرورة بالنسبة للبيض وبرأيه ان يقتل من قبل اسود مثله، ثم هناك القناع - العراف الاغريقي الذي جاء ليتابع لومومبا لمساعدته - الذي لايستطيع الانفكاك عن الماضي ايضا، حين يسأله لومومبا ماذا تقول الطبول يا اب... ؟

- القناع: اخطأ باتريس مرتين/ مرة حين بسط يده اليمنى ومرة حين اغلق يده اليسرى/ مرة حين صانع اعداءه/ مرة حين اعطى ظهره لاصدقائه، ومرة حين اتجه يمينا (14)، ولومومبا نفسه المحاط بالمجاميع والحلقات والافراد التقريرية المربوطة بشدة الى لحظات ماضية، يكاد ان لايجد من يدخل معه في مجابهة درامية، ولهذا اخذ هو الاخر يجتر معاناته وهمومه الماضية كالآخرين: «لقد تخلى عني الشارع، اقفلت البيوت اعينها عن حاجتي، انا رئيس وزراء مسجون رهينة يشتم في الشارع، سجين شرف ثائر بلا ثوار» (15) وفي اللحظات الاخيرة من المسرحية يتقدم منه «مونونجو» وبعد خطبة مطولة يطعن لومومبا بخنجره طعنة قاتلة ثم تتابع مراثي الافراد والجماعات فتنتهي المسرحية.

•

لم يستطع المؤلف - بسبب تركيزه على السرد كأداة اساسية في تشكيل معمار مسرحيته - ان يجعل الاحداث الماضية كما لو انها تحصل في الحاضر - مثلما يعالج التاريخ او الاسطورة مسرحيا، ان غياب الان - الحاضر - هو الذي عصف بالمواقف الدرامية الممكنة، لذا لم تظهر صراعات نامية متطورة تقود الى تبديل او تغيير، انما كانت هناك تقريرية خطابية عن حالات ماضية - لم تتمسرح - تتضمن وجهات نظر مختلفة معروفة ومقررة مسبقا في الاوساط الثقافية والسياسية، جرى نسخها سردا، ومن خلال الحوار بعد ان قسمت الى فصول ولوحات.

يستعير الكاتب التونسي عزالدين المدني لمسرحيته «الزنج» تقنية تراثية «الاستطراد» (16) معروفة في الكتابات الادبية العربية القديمة، معتبرا اياها مبدأ جماليا اضفى على عمله شكلا مسرحيا مبتكرا، امكنه من تركيب عمل درامي حركي جدلي - اعانه او كاد - على الانصراف عن قنبات المسرح

الغربي الكلاسيكي والطلائعي - (17) وحين نتفحص هذا الاستطراد الذي عولج في اكثر من موضع ضمن المسرحية تتضح المؤشرات الاتية:

استغرق الاستطراد الاول سبع صفحات (46 - 53) وهو اعادة وتكرار لما جاء من معان وافكار واهداف في الفصل الاول - الذي سبق الاستطراد نفسه - حيث جرت المناظرة بين الحرب والبناء وانتهت بتفضيل الحرب على البناء، لأن الثوار جهلة - كما يقول النص - والحرب اسهل عليهم من مهمة البناء...

وبعد الفصل الثاني - الذي انصب على فتح البصرة والتطلع نحو غزو الاهواز والكوفة ووضع الخطط للزحف على واسط وبغداد، يرد الاستطراد الثاني ويستغرق عشر صفحات (60 - 70) يتناول التفاوض ومعاهدة الصلح والتعاون بين العباسيين والزنج، وبعد التعارف والتناظر يتم الصلح وتتوقف الحرب على ان يقدم الزنج ملح السباخ للعباسيين وبالمقابل يزود العباسيون الزنج بالمهندسين والبنائين والاطباء والمعلمين، وبعد صمت قصير - يقدره المؤلف بعشر سنوات - يتواصل السرد خمس عشرة صفحة اخرى (70 - 85) مشيرا الى خرق الزنج للاتفاق بسبب تقصيرهم في انتاج الملح وتصديره الى العباسيين من جهة، واستياء العباسيين وتصميمهم على قطع الاتفاق والمساعدات عن الزنج من جهة اخرى، وحين يلتمس علي بن محمد «قائد الزنج» من الوفد العباسي الحفاظ على الاتفاق والابقاء على المساعدات يتمرد احد الضباط الزنج «رفيق» على قائده فيرفع راية حمراء وهو يصرخ: «تنح عن الطريق ولتعش الثورة» (18)، وبنهاية هذا الاستطراد تنتهي المسرحية على مستوى الاحداث الا ان المؤلف يأبى ان يتركنا دون استطرادات اخرى.

فهذا استطراد لاحق يتضمن خمسة وعشرين سؤالا حول بناء المسرح ومواضيعه لغته ونصه الخ، يتبع ذلك ثلاث قصائد لابن الرومي وابي العلاء المعري ويحيى بن محمد، ثم يطاردنا باستطراد للطبري، يشتم الزنج ويحملهم مسؤولية خراب البصرة وانتشار الامراض والاوبئة في سامراء وواسط وبغداد، وبعد قصيدة تمدح المعتمد على الله يعود الطبري نادما في كتاباته ضد الزنج: «اني غالط فثورة الزنج ليست فتنة وعلي بن محمد لم يكن خارجيا» (19) ثم تتابع اشعار علي بن محمد - قائد الزنج - ودعبل معارض العباسيين **فتنتهي الاستطرادات ويغلق ملف الزنج.....**

لقد هيمن السرد الحواري - رواية اخبار وخطب متبادلة ووصف علاقات متشعبة - على فصلي مسرحية الزنج - اللذان يحظيان باربع عشرة صفحة - رغم سخونة بعض الاحداث المروية. فالحوارات

المتبادلة خطابية تقريرية سكونية، اما المواقف الدرامية ـ الانفعال المتضادة الجدلية والمشخصة عيانيا والتي تؤدي الى التغيير فهي ضعيفة واهية ضائعة في خضم التقريرية والوصفية الشاملة.

لو تابعنا مسرحية «الاجواد» ـ لعبد القادر علولة ـ الجزائر لوجدناها مسرحية شخصيات، اذ من الشخصية ينبع الموضوع، الحدث، الموقف كما تتبلور الفكرة ايضا...

تتمحور المسرحية على سبع شخصيات اساسية، كل واحدة منها تنطوي على ذاتها مشكلة بناء متميزا ليس بينها علاقات متبادلة ولا احداث مشتركة، لايجمعها سوى انتمائها الى فئات اجتماعية متقاربة من حيث معاناتها المعاشية واخفاقاتها الحياتية بسبب البيروقراطية وما شابهها من ظروف قاهرة، معظم شخصيات المسرحية تتأسس على السرد «الرواية» المتمثل في الاخبار التفصيلي عن حياة الشخصية المعنية وظروفها بشكل تقريري مباشر من قبل مغني «قوال» او من قبل الممثل نفسه على مسامع المشاهدين، قد تتوارى الشخصية ذاتها ويكتفى بذكرها والحديث عنها فقط كما حصل بالنسبة لعلال الكناس، وسكينة ـ عاملة مصنع الاحذية ـ المصابة بالشلل، وقدور عامل البناء الذي لايستطيع ترميم بيته حيث يوشك ان ينهار لقدمه، ومنصور عامل المصنع المحال على المعاش بمرتب ضئيل، فالمغني «القوال» وراء المايكرفون قد ناب عنهم جميعا حين راح يعدد مناقبهم ويبكي معاناتهم ويتألم لهمومهم، هكذا حرم المغني المشاهدين من التعرف على الشخصيات المذكورة ولم يسمح باقامة الجسور معها والاحتكاك بها عيانيا وشعوريا كنماذج مجسدة لدلالات... انسانية اجتماعية وفكرية من خلال علاقاتها المشخصة بمن سهب معاناتها وشقائها...!

اضافة الى الشخصيات المروية ثمة لوحات ثلاث، كل منها تتناول شخصية معينة: ربوحي الحداد، عكلي ومنور، والفهايمي، تتكون اللوحة من مقدمة تسرد بشكل مفصل حياة الشخصية المعالجة... بعدها تظهر الشخصية نفسها على المسرح، لا لتجسيد مشاكلها وهمومها من خلال السلوك والعلاقات مع الاخرين، انما لمتابعة تكرار سرد تلك الهموم والمشاكل ودون الافادة من اي موقف درامي لتجسيدها عدا لوحة ربوحي الحداد التي توفرت على بعض هذه المواقف كمنلوج ربوحي مع الحيوانات ولقائه مع حارس الحديقة، اما اللوحات الاخرى فغنية بالخامات الدرامية الا ان السرد قد عصف بفعالياتها وتأثيراتها، لهذا ظلت شخصيات الاجواد حبيسة آفاقها القصصية السردية رغم المؤثرات التعبيرية والفنائية ومهما يكن من امر لايتأتى ابداع اية شخصية درامية من خلال الاخبار عنها ومهما كانت عبارات الثناء والاكبار، ربما

ترك هذا الاخبار بعض التأثير على المشاهد ولكن هذا التأثير سيكون عابرا ومشوشا اذ سرعان ما يتشتت «كخبر» بين احتمالات التصديق والتكذيب...!

ان التركيز على مبدأ السرد كوسيلة وهدف دون الاخذ بنظر الاعتبار اهمية المواقف الدرامية جعل من الاجواد **رواية** او مقامة شاملة تحتوي كل ما تعانيه الامة من هموم ومشاكل تكدست خلال اكثر من ثلاث ساعات **بشكل خطابي وعظي وصفي ساكن** مع بعض الرقصات والاغاني وبسبب احادية نظرتها في طرح القضية ـ التركيز على النتائج (المظالم) واهمال الاسباب (الظُلاّم) ـ **فقدت جدلهتها** لانها لم تغير شيئا بل حافظت على الوضعيات القائمة فالظروف التي نددت بها ـ اخباريا وصفيا ـ بقيت على حالها ولم تتأثر او تتغير لابنحيب القوال ولا ببكاء المجاميع...!

❸

بعد متابعة بدايات ظاهرة السرد وتغييراتها والتعرف على بعض ملامح خصوصيتها ـ في المسرحية العالمية ـ ومن ثم محاولة استقراء مدى تأثيراتها ـ الايجابية والسلبية ـ على مساراتنا الدرامية الحاضرة، من خلال بعض المسرحيات العربية المعروفة يمكن ملاحظة المؤشرات التالية:

ظلت الدراما **تستعير السرد** ـ اداة البناء الاساسية في معمار الملحمة ـ وبدرجات مختلفة عبر مراحل تطورها الفكري والفني، في المراحل الاولى من نشوئها ـ مراحل الفكر الغيبي المطلق ـ سواء عند الاغريق او الكنيسة (القرون الوسطى) كانت نسبة السرد عالية جدا، ثم اخذت تتقلص تدريجيا مع انحسار هذا الفكر وانبثاق النزعة الجدلية ـ في الاستقراء والاستنباط ـ المقترنة بالتطورات الحضارية والثقافية، التي هيأت الافاق لاختراعات شاملة بضمنها الموقف الدرامي الذي راح يتصاعد ـ **كخاصية من خصوصيات الدراما وثوابتها** ـ ومع تلك التطورات الحضارية لم تتردد المؤسسات الدينية وبعض الايديولوجيات السياسية ـ **ذات التفكير الاحادي الجانب** ـ المطالق حتى في عصرنا الحاضر، من العودة الى **السرد** ـ كحجر اساسي في البناء المسرحي لدوره الكبير والفعال في الوعظ والتوجيه والتضليل ـ والتقليل من شأن المواقف الدرامية او الغائها في حالات كثيرة للتخلص من عواقب الجدل فالتغيير والحفاظ على معالم الثبات والاستقرار.

اسلوب السرد بالنسبة للدراما ـ ايديولوجيا ـ يشتت الوعي ويربك جدلية الصراع والتغيير، فالقوى الاجتماعية تكاد ان تكون مجردة ومبهمة يصعب تشخيصها، كما يتعذر **تجسيد مواقف وحالات**

تناقضاتها ومجابهاتها المبدئية ـ في الواقع الحياتي ـ عن طريق السرد، الاخبار الشفوي.

لغة السرد تقوم على الجمل الخبرية، وهي كما يقول اللغويون: قابلة للتصديق والتكذيب وهي بالتالي لاتصلح للتشخيص، اما اللغة الدرامية فتقوم على الجملة الانشائية التي تتضمن جملة الامر، الدعاء، الاستفهام، النهي، الهتاف والنداء فضلا عن كونها لغة السلوك وهي اشد التصاقا بالمشاهد والممثل من لغة السرد لأن الاصل في الدراما هو الحدث...!

الشخصيات السردية متخيلة خبرية وصفية تقريرية بعيدة عن الحواس، لم تتشكل وتتبلور من خلال ما تمارس من سلوك وحركة ومواقف سببية ضمن تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري وارتباطاتها بالاخرين، بل تشكلت على لسان المغني او الراوي بصورة وصفية جاهزة خارج حدود التناقض والنمو والتطور والتغيير، تعيش في حالة الماضي الساكن، بلا قاعدة في الحاضر كما انها احادية الجانب، تعنى بالنتائج، اما الاسباب فلا تحظى بالاهتمام اللازم وطالما تغيب بين انكسارات السرد والاخبار.

اتخذ المسرحيون العرب ـ سواء من الملتزمين بالتيار الملحمي والتسجيلي المحدثين او التابعين لهم من التراثيين والتأصيليين الداعين الى الحكواتي في المشرق والقوال في المغرب ـ من السرد مبدأ اساسيا شاملا يهيمن على البناء العام للدراما دون ان يحفلوا باهمية الثوابت الاساسية ـ الموقف الدرامي ـ التي تشكل الصورة المسرحية وتميزها عن الاجناس والاصناف الادبية والفنية الاخرى، كما اعتقد كثير منهم ان ترجمة عملية السرد القصصي الى حوار يمكن ان تتم مباشرة من الوصف القصصي بعد تجزئته الى اسئلة واجوبة، وهذا يكفي لبناء الدراما المطلوبة لكن هذا الاعتقاد لايكاد ان يملك ـ على المستوى الدرامي ـ ما يبرره فكريا ولا فنيا، لان بناء الدراما ـ بمعناها الفني ـ لايتم الا في حالة الاختيار الدقيق والواعي للدوافع الخاصة بالعملية الوصفية، وما تتوفر عليه من تناقض وتضاد، تلك الدوافع التي لها علاقة مباشرة بالحدث الجوهري (19).

ثمة دعوة الى استعارة اسلوب تراثي في الكتابات القديمة «الاستطراد» بغية توظيفه في البناء الدرامي باعتباره ـ كما يزعم الداعي ـ مبدأ جماليا وشكلا مسرحيا مبتكرا، لكن الممارسة الفعلية لهذا الاسلوب ـ كما تتبعنا في نموذج سابق ـ اثقلت العملية الدرامية وقاطعت الاحداث واعاقت تطورها، ان لم تشتتها بين اكداس الاخبار والمعلومات والتفاصيل التي لالزوم لها في عملية التشييد الدرامي التي تقوم

على الانتقاء والتكثيف والتركيز لخلق الموقف الدرامي ـ الضرورة ـ فكريا وفنيا ومراعاة لزمان المسرح ومكانه، وهذا يشير الى اخفاق اسلوب الاستطراد وعجزه في احتواء الموقف الدرامي والقيام بمهامه في كشف الاحداث وتطورها باتجاه التفسير والاستطراد «برأي هيغل» غالبا ما يقاطع الحدث ويسير بصورة متعارضة مع طبيعة الدراما» (٢١).

يبقى موضوع التعامل مع التراث من اخطر القضايا الفكرية والاجتماعية والثقافية التي تجابه حياتنا الحاضرة، خاصة وهناك من ينظر الى التراث بخشوع وقداسة **ويرفض الجدل والاجتهاد بشأنه** ـ رغم تغير الظروف والدوافع التي تواجد فيها ونشوء دوافع وظروف جديدة تتطلب اختيارات بديلة مناسبة ـ ويصر على الاحتفاظ بأدواته التقليدية السلفية كأشياء ابدة ـ كما يتصور ـ تعبر عن ثوابت الامة وترمز الى اصالتها وفي نفس المدار تتحرك اراء بعض المسرحيين العرب داعية الى تبني **الحكواتي «القوال»** باعتباره الاصل والمصدر للمسرحية العربية ولكي تحتفظ هذه المسرحية باصالتها ونقائها يتعين عليها ان تطلق الاساليب والمفاهيم الدرامية.. العالمية الوافدة وتتركز على **اسلوب السرد** ـ الاداة الاساسية للحكواتي والقوال ـ كحجر الاساس في بنائها لاسيما ـ كما يزعمون ـ وان السرد اقرب الى ذوق العربي وادراكه من الاساليب.. الدرامية العالمية المعروفة، وعند مراجعة هذه الافتراضات يمكن ملاحظة الآتي:

ان الزعم بكون الحواتي «القوال» هو اصل المسرحية العربية ومصدرها لايقوم على **اساس تاريخي وموضوعي**، لأنه شكل من اشكال الفرجة الفلكلورية الشعبية، لم يتطور الى شكل مقارب الى المسرح ولم يقدم بديلا عنه منذ نشأته حتى التعرف على المسرح العالمي في اواسط القرن التاسع عشر ـ محاولات مارون النقاش التي اسست المسرحية العربية بمعناها الفني...

اما الزعم بان الادراك والذوق العربيين اقرب الى السرد من التركيب الدرامي الحديث فهو مرتجل ويفتقر الى اللياقة والوعي الحضاري في آن واحد، فضلا عن تشكيكه في امكانيات العقل العربي في تقبل الجديد ومواكبة العصر...

التأصيل لا يتحقق بنبش مخلفات الماضي الدارسة بين متاهات القرون المندثرة ولا بمراجعة تعاليم الوهم والشعوذة، انما بصدق الاحساس وصفاء الوعي وعمق الادراك بمعاني الحياة والجمال في المحيط والفن، حين ينجز المسرحي العربي نصه الفني بصدق ومهارة خلاقة فهو لا يعبر في هذا النص «المسرحي»

عن روح افغانية او باكستانية، انما يعكس بطبيعته ـ وتلقائيته ـ الروح العربية بأصلها وفصلها.

الفن وبضمنه المسرح يهتم وبشدة بالتراث الشعبي وبكافة اشكاله عبر العصور باعتباره القاعدة والمنطلق لتطوير محاولاته واثراء تجاربه في كل ابداع وتجديد.. بيد ان هذا الاهتمام لايقتصر على معالجة هذا التراث باشكاله الاولية وقوالبه البدائية التي استنفدت طاقاتها الابداعية وفقدت امكاناتها الحياتية، وباتت عاجزة عن تقبل العصر واحتوائه ومن ثم مواكبته حضاريا وفنيا، لأنها ظهرت وتواجدت في ظروف ودوافع روحية وحياتية تختلف عن الروح والدوافع السائدة اليوم....!

حاجة مسرحنا الى التراث لاتتعلق بنفض الغبار عنه وترميم بدائيته كما يفعل المؤرخون واصحاب المتاحف، انما ترتبط هذه الحاجة ـ عضويا ـ بدراسته وتقييمه بعمق واكتشاف عناصره الجوهرية التي مازالت حية وتحتفظ بقدرات العطاء والتأثير والتفاعل مع حركة وجدلية واقعنا الراهن باتجاه التغيير والتقدم....!

الدراما الفنية بطبيعتها التقنية والذهنية نسيج متلاحم من العلاقات والمصالح والطموحات المتباينة والمتصارعة **بهدف التغيير نحو الافضل**.

الدراما متوترة وجدلية **لاتتعايش مع السكون ولاتتهادن مع الاستقرار والركود**، حتى لقاءات الود والمجاملة ـ في بعض مساراتها ـ المتسمة بالرفق والتفاهم تنقلب ـ بالنتيجة ـ الى مجابهة مصحوبة بتغييرات مهمة وخطيرة.

هذه الخصوصية تجعل الدراما حريصة وحذرة ازاء الاساليب والادوات السكونية والانسيابية كالسرد وما شابهه، وتخشى هيمنتها وطغيانها على ثوابتها واركانها الاساسية، لكن هذا لايعني انها ترفض السرد وتنزعه من تلافيف نسيجها كليا...

الدراما **تعنى بالسرد** وتلتجيء اليه في اكثر من حالة، خاصة بالنسبة لما يتعذر تشخيصه عيانيا، كما يمكن الركون اليه احيانا في تأجيج المواقف وتغذية التوتر واثارة المشاعر من خلال كشف الخلفيات للاشخاص والاحداث لكن مثل هذا السرد لايتوفر دون عناية فائقة ودراسة شاملة مع مهارة درامية واعية، **لأن السرد غير الواعي** بذاته وغير المتكيف فنيا مع خصوصية الدراما وثوابتها التقنية، سوف

يستبد - بطبيعته الاخبارية الخطابية والوصفية - بالصورة الدرامية فيخرق مقاييسها ويعصف بمبادئها الفكرية والفنية...

احالات:

1 - تسرد هذه الجوقة قصة ميلاد ديونيزوس اله الخصب والثمار وتتغنى بامجاده واحزانه بمصاحبة الرقص والغناء.

2 - قوة خارقة تهبط في اللحظات الحرجة - في المسرح الاغريقي - لحسم الموقف المتأزم

3 - مسرحية اجاممنون «اسخيلوس» كاسندرا ص 40 - كليمتمنسترا ص172

4 - مسرحية «هيبوليتوس ليوربيدس - الكورس» ص29

5 -المسرح الديني في العصور الوسطى - جان فرابيه - ص: 197

6 - مسرحية «السيد» لكورنيه الفصل الرابع، المشهد الثالث ص 205-213

7 - البطة البرية، ابسن مقدمة الفصل الاول ، ص 17

8 - نفس المصدر السابق، الفصل الثاني ص 64

9 - مسرح التغيير، قيس الزبيدي، ص 37

10 - مسرحية لومومبا رزوف مسعد، مصر، ص 26

11 - مسرحية لومومبا رزوف مسعد، مصر، ص 28

12 - مسرحية لومومبا رزوف مسعد، مصر، ص 53

13 - مسرحية لومومبا رزوف مسعد، مصر، ص 56

14 - مسرحية لومومبا رزوف مسعد، مصر، ص 40

15 - مسرحية لومومبا رزوف مسعد، مصر، ص 28 - 29

16 - الاستطراد الانتقال من موضوع الى اخر اعتبر قديما من مظاهر الشمول الثقافي، اما اليوم بعد سيادة المنطق والواقع فهو من العيوب المشوهة للفكر والاسلوب - المعجم الادبي جبور عبد النور - ص 18

17 - مقدمة المؤلف للمسرحية - ص 24

18 - مسرحية الزنج عز الدين مدني ص 85

19 - نظرية الادب - الدراما، جماعة من المتخصصين السوفيت - ت: د. جميل نصيف، ص: 577

20 - نفس المصدر السابق، ص 576

الابلاغية وسيميولوجيا الدلالة
عند رولاند بارث (*)

بقلم الدكتور: الشيخ بوقربة

السيميولوجيا علم حديث النشأة (1)، اشار اليه دوسوسير (1857-1913م) بقوله: «نستطيع اذن ان نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط الاجتماعي . وهذا العلم يشكل جزءا من علم النفس الاجتماعي، ومن تم يندرج في علم النفس العام ، ونطلق عليه مصطلح السيميولوجيا SEMIOLOGIE من الكلمة الاغريقية SEMEION...." (2).

وتحدث دوسوسير في كتابه «محاضرات في علم اللسان العام» (3) عن العلامات في عشرين فقرة، اعتُبرت ارهاصا لما عُرف ـ فيما بعد ـ بالسيميولوجيا التي عرُفت على انها «علم موضوعه انظمة العلامات او الرموز التي بفضلها يتواصل البشر فيما بينهم» (4).

ولقد اكد هذا الزعم تلاميذ دي سوسير الذين جاؤوا من بعده، امثال بويسنس (BUYSSENS) ومارتيني (MARTINET) ، وبريتو (PRIETO) الذين قالوا: ان دي سوسير لم يُشر الى اللغة بوصفها نظاما ابلاغيا في كتابه الا عرضا: لأنه جاء في فترة لم يشق فيها البحث اللساني طريقه، ولم يكن بوسع «هذا العلم الجديد «السيميولوجيا» ان يتبلور بعد كمجال معرفي مخصوص» (5) وهذا ما جعل دوسوسير يقتصر على تقديم تصور عام لهذا العلم الذي وضع تلاميذه ـ خاصة بويسنس وبريبتو ـ اسسه فيما بعد ؛ فاصبح يدرس طرق التواصل، وانظمة الابلاغ المستخدمة للتأثير على الغير، بدءا من الملصقات الى علامات السير، وسواها (6). وعُرفت دراساتهم بسيميولوجيا التواصل.

وجاء رولانـــد بارث (ROLAND BARTHES) ؛ فوسّع مفهوم السيميولوجيـــا حتى استوعبت دراسة الاساطير على عكس فهم دي سوسير المحدد. كما قام بارث بقلـــب اطروحة دي ســـوسير القائلة بعمومية علم العلامات وخصوصية علم اللسانيات وذلك بقـــوله: «يجب منذ الان قلـــب الاطـــروحة الســوسيرية، لأن اللســانيات ليســت جــزءا ـ ولــو كان مميزا ـ من علـــم

العلامات، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات» (7).

وعُرف هذا الاتجاه بسيميولوجيا الدلالة؛ ويرى بارث ان هذا الاتجاه يُعد جزءا من البحث السيميولوجي المعاصر، ويعود الى مسألة الدلالة ؛ فعلم النفس والبنيوية، وبعض المحاولات الجديدة للنقد الادبي، كلها تدرس الواقعة بوصفها دالة. وافتراض الدلالة يعني اللجوء الى علم السيميولوجيا» (8).

يتضح من كلام بارث ان كل البحوث المعاصرة في العديد من الحقول المعرفية تخوض مباشرة في مسألة الدلالة، لأن كل الوقائع دالة، وبالتالي تكون المقاربة السيميولوجية مقاربة ضرورية.

وقد سلك بارث هذا المسلك حين درس نظام الدُرْجة، او الموضة (MODE) ، اي الازياء الحديثة، او نظام ما اسماه بالاساطير الحديثة؛ فقد حدد بارث منذ ان الف كتابه <u>الاساطير (MYTHOLOGIES)</u> ان السيميولوجيا «تقوم على العلاقة بين العلامة والدال والمدلول؛ فالعلامة مكونة من دال ومدلول؛ يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى (المضمون)» (9)، واذا اخذنا نظاما مثل الادب نجد انه يتكون من مثلث: العنصر الاول فيه هو الدال، او القول الادبي، والعنصر الثاني هو المدلول، او العلة الخارجة للعمل، والعنصر الثالث هو العلامة، او العمل الادبي، وهذا العمل ذو دلالة.

ويتقرح بارث في حالة الاسطورة (MYTHE) القاعدة الترميزية، الدال والمدلول ونتاجهما الاسطورة، وهي العلامة. وهذه الاخيرة تعمل دائما بوصفها نظاما سيميولوجيا من نمط ثان، مركب على اساس سلسلة من العلامات موجودة قبلها. ومآلها وضع العلامة الحصيلة الترابطية بين عنصري (الدال والمدلول)، ويمكن تمثيل تحليل الاسطورة عند بارث بهذه الخطاطة:

1 – دال
2 – مدلول
3 – علامة
لغة
اسطورة
1 – دال
2 – مدلول
3 – علامة

عناصر سيميولوجيا الدلالة عند بارث:

تتوزع عناصر سيميولوجيا الدلالة ـ كما افاض بارث في بحثها ـ على اربع ثنائيات مستقاة من اللسانيات البنيوية. وهذه العناصر هي على التوالي: (10)

ا - اللغة والكلام : (Le language et la Parole)

اذا كانت اللسانيات تفصل بين اللغة والكلام، وتجعل وجودهما ضروريا لها، فان السيميولوجيا لاتفصل بينهما، بل تراهما سيان ؛ ففي الاولى يستحيل ان توجد لغة دون ان يوجد كلام، وفي الثانية يجب ان تتعاقب اللغة والكلام دون ان ينطلقا سويا من المنطلق نفسه. فالثوب كما تصفه مجلات الازياء يُعد لغة، اذا أُخذ من مستوى التواصل اللباسي، ويُعد كلاما اذا أُخذ من مستوى التواصل الشفوي، او اللفظي.

ويرى بارث ان الامتداد السيميولوجي لمفهوم لفظتي **اللغة/الكلام** يثير بعض العوائق التي تعوق الجوانب التي لايمكن فيها اتباع خطى النموذج اللغوي؛ وتتلخص هذه العوائق في مشكلتين اثنتين:

أولاهما، تتعلق بأصل النظام الخاص بجدلية اللغة والكلام؛ ففي اللغة يستحيل ان يدخل فيها شيء مالم يكن الكلام قد اختبره، وعلى العكس من ذلك يستحيل تصور كلام لايغترف من مخزون اللغة؛ ذلك ان وضع اللغة تم بتواطؤ الناطقين بها على مافيها من دلالات، في حين ان العلامات ـ وهي مجال السيميولوجيا ـ تم وضعها بطريقة اصطناعية انفرادية اعتباطية لتدل على ماتدل عليه، بسبب من ضغط الحاجة التي تولد الدلالات، فتدفع الافراد الى توليد دوال عليها. (11)

وثانيتهما، انه اذا كانت اللغة والكلام متناسبين في اللسانيات حجما؛ لأن اللغة عبارة عن مجموعة من القواعد يستظل الكلام بظلها؛ فانهما في السيميولوجيا غير متناسبين من حيث الحجم؛ لأنه توجد مسافة شاسعة بين النموذج وبين انجازه في نظام الثياب، حتى ليكاد ان يكون لغة دون كلام.

ب - الدال والمدلول (Le Signifié et le Signifiant)

سبق ان اوضحنا ان العلامة ـ حسب دي سوسير وبارث ـ تتكون من وحدة ثنائية المبنى (دال

ومدلول)، ويوجد نوعان من العلامة ، احداهما لسانية، والاخرى سيميولوجية. وتتميز العلامة السيميولوجية من العلامة اللسانية بدلالتها التي تنحصر في وظيفتها الاجتماعية. وهذه الوظيفة مرهونة بالاستعمال المحدد بزمانه . والزمن علامة لهذا الاستعمال، فاللباس يستخدم للوقاية من البرد، ولايستعمل هذا اللباس الواقي من البرد الا اذا جاء فصل الشتاء. وحلول فصل الشتاء علامة دالها ومدلولها ارتداء اللباس الواقي من البرد في حين ان العلامة اللسانية توحد بين دالها ومدلولها.

اما فيما يخص المدلول، فانه ينقسم قسمين: لساني وسيميولوجي. ويتميز المدلول اللساني من المدلول السيميولوجي، ان المدلول اللساني يجد مصداقيته في علم الدلالة، حيث يعبر عنه لغويا، وبكلمة مفردة: فلفظة: «ثوب»، مفردة على المستوى اللغوي، وهي مدلول لما يرتديه الانسان. اما المدلول السيميولوجي: فانه يجد مصداقيته في غير حقل علم الدلالة، ويعبر عنه بمجموعة من المترادفات تكون بمثابة عناصر وصفية له: فالثوب واحد، ومع ذلك يمكن ان يكون مدلولا لمجموعة من الاوصاف مثل: حريري، ناعم، وسواها...

وهكذا نرى ان طبيعة الدال لاتختلف عن طبيعة المدلول، ويستحيل الفصل بينهما في حالة التعريف بهما. ولعل الامر الوحيد الذي يختلفان فيه هو ان الدال واسطة بين الدلالة والمدلول، في حين ان المدلول لايمكن ان يكون واسطة؛ لأنه احد طرفي هذه المقولة الثلاثية.

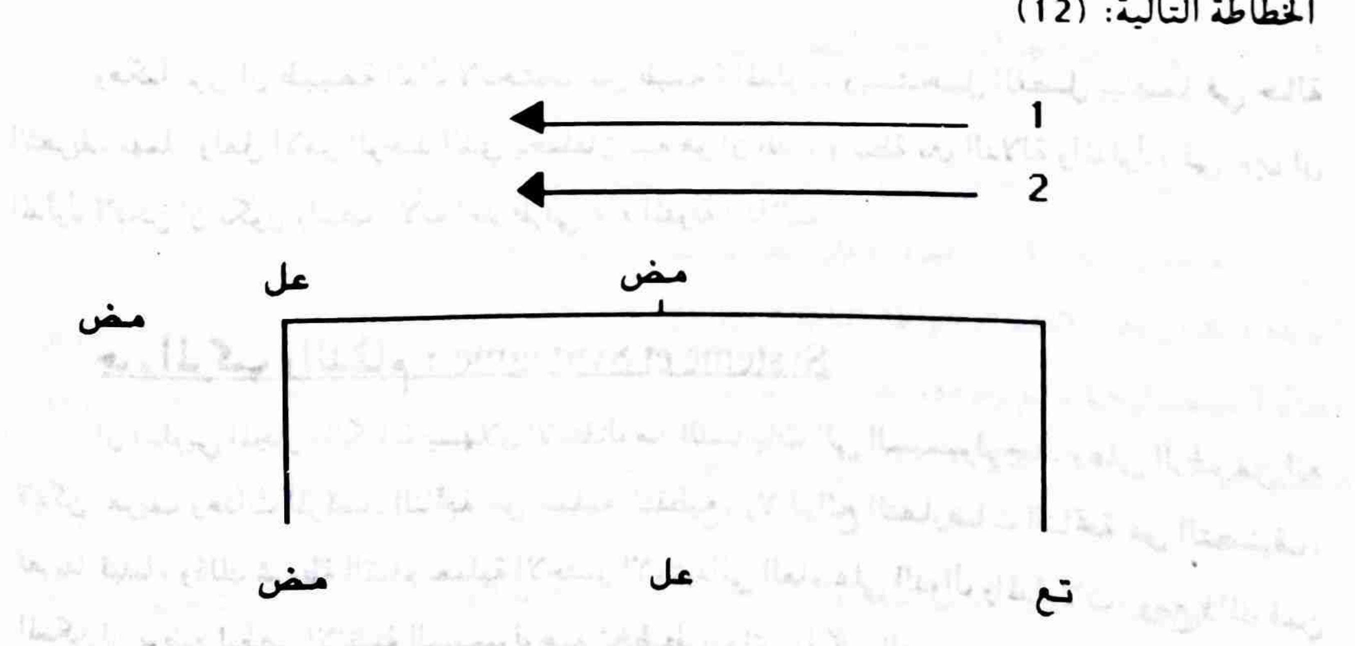
جـ- المركب والنظام : Système et Syntagme

ان اسلوبي المجاز والكناية يسهلان الانتقال من اللسانيات الى السيميولوجيا، وعلى الرغم من انه لايمكن تعريف وحدات المركب، الناتجة عن عملية التقطيع، ولا لوائح التعارضات الناتجة عن التصنيف، تعريفا قبليا، وذلك شريطة القيام بعملية الاختبار الاستبدالي العام على الدوال والمدلولات. ومع ذلك فمن الممكن ان يوضع لبعض الانظمة السيميولوجية تخطيط يتعلق بالمركب التعبيري وبالنظام، لا يسيء الى الوحدات التعبيرية، ولا لصيغها الصرفية المتنوعة. واذا كان المركب والنظام - وهما محورا اللغة - على هذه الصورة: فان التحليل السيميولوجي يقوم بتوزيع الاحداث - التي وقع جَرْدُها - على كل محور من هذين المحورين. ومن المنطق ان يشرع - بعد ذلك - بتجزئة الخطاب في البداية الى تعابيره؛ لأن هذه التجزئة تمدنا بالوحدات التعبيرية، وتُصنَّف هذه الاخيرة بدورها في مجموعات صيغ صرفية. واذا كنا امام

نظام لانعرفه؛ فمن المستحسن ان نبدأ ـ في تحليلنا السيميولوجي ـ بمجموعة الصيغ الصرفية التي توصّلنا اليها بطريقة اختبارية، ثم ينتقل بعد ذلك الى دراسة النظام، قبل دراسة المركب التعبيري؛ ولكن بما ان الامر يتعلق بعناصر نظرية، يجب علينا ان نتقيد بالترتيب المنطقي الذي يفرض البدء بالمركب التعبيري والانتهاء بالنظام.

د – الدلالة التقريرية والدلالة الايحائية Dénotation et Connotation

يتألف كل نظام سيميولوجي من مخطط للتعبير، يُرمز له بالحرفين (تع)، وآخر للمضمون يُرمز له بالحرفين (مض)؛ كما يتألف من دلالة مطابقة بين المخططين من علاقة، يرمز لها بالحرفين (عل). فيكون هذا النظام: (تع، عل، مض). فاذا افترضنا ان هذا النظام (تع، عل، مض) اصبح بدوره عنصرا في نظام ثان يُعَد امتدادا له؛ فسنجد انفسنا امام نظامين تداخل احدهما في الاخر، وانفصلا في الوقت نفسه، ويتحقق هذا الانفصال بطريقتين مختلفتين حسب النقطة التي تم منها تداخل النظام الاول في النظام الثاني؛ ففي الطريقة الاولى يصبح النظام الاول مخططا تعبيريا، او دالا على النظام الثاني، كما في الخطاطة التالية: (12)



يشكل النظام الاول صعيد التقرير، ويشكل النظام الثاني ـ الموسع من النظام الاول ـ صعيد الايحاء. نستنتج ان نظام الايحاء (CONNOTATION) يتكون مستواه التعبيري ذاته من نظام الدلالة، اي من نظام معقد تشكل اللغة المنطوقة نظامه الاولي، وهذا هو شأن الادب.

اما في الطريقة الثانية فان النظام الاول: (تع، عل، مض) لايصبح مخططا للتعبير، كما هو

الشأن في الدلالة الايحائية، بل يصبح مخططا للمضمون، او مدلولا للنظام الثاني، كما في الخطاطة التالية:

1 ←
2 ← عل

مض

مض عل تع

هذه الطريقة الثانية، هي حالة اللغة الواصفة للغة. وهي عبارة عن نظام يتكون مخطط مضمونه من نظام دلالي. وبعبارة اخرى سيميولوجيا في سيميولوجيا اخرى.

وهكذا تحدث رولاند بارث عن عناصر سيميولوجيا الدلالة، وهذه العناصر ـ كما سبق ان رأينا ـ هي: اللغة والكلام، والدال والمدلول، والمركب والنظام، والدلالة التقريرية والدلالة الايحائية، وهذه العناصر ماهي الا توجيهات يفيد منها الباحثون الذين يريدون ان يسلكوا طريق التحليل السيميولوجي للأثر الادبي.

الهوامش:

* – رولاند بارث، باحث فرنسي، ولد في 10 تشرين الثاني / نوفمبر 1915م في مدينة شيربورغ (CHERBOURG). درس الادب الفرنسي والكلاسيكي في جامعة باريس، ثم خرج ليدرس الادب الفرنسي في رومانيا، وفي جامعة الاسكندرية في مصر. ومنها عاد الى باريس، وعمل استاذا في الجامعة وظل يدرس في فرنسا حتى وافته المنية عام 1980م.

1 – انظر: مارسيليو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة الدكتور حميد لحمداني مع مجموعة، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص: 15

2 – FERDINANT DE SAUSSURE: COURS DE LINGUISTIQUE GENERALE, Payot; Paris; 1983: P: 33

وانظر ايضا:

محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قنيني، دار افريق الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص: 26

3 - هذا الكتاب عبارة عن تجميع للمحاضرات التي القاها الاستاذ دوسوسير على طلبته في الجامعة، وقد جمعها طلبته في هذا الكتاب الذي صدر في 1916، اي بعد وفاته بثلاث سنوات.

4 - انظر: الدكتور محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا الطبعة الاولى، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، 1987، ص: 15

5 - الدكتور حنون مبارك: دروس في السيميائيات، الطبعة الاولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص: 69

6 - انظر: الدكتور محمد السرغيني: م.س: ص15، والدكتور حنون مبارك: م.س: ص 72

7 - انظر:

Roland Barthes: Elements de Semiologie

Denoel/Gonthier, Paris 1965: P: 81

8 - انظر:

Roland Barthes: Mythologies

Edition Seuil, Paris 1957, P: 195 - 196

9 - انظر: معرفة الآخر (مدخل الى المناهج النقدية الحديثة)، تأليف عبد الله ابراهيم مع جماعة، الطبعة الاولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت: 1990، ص: 97

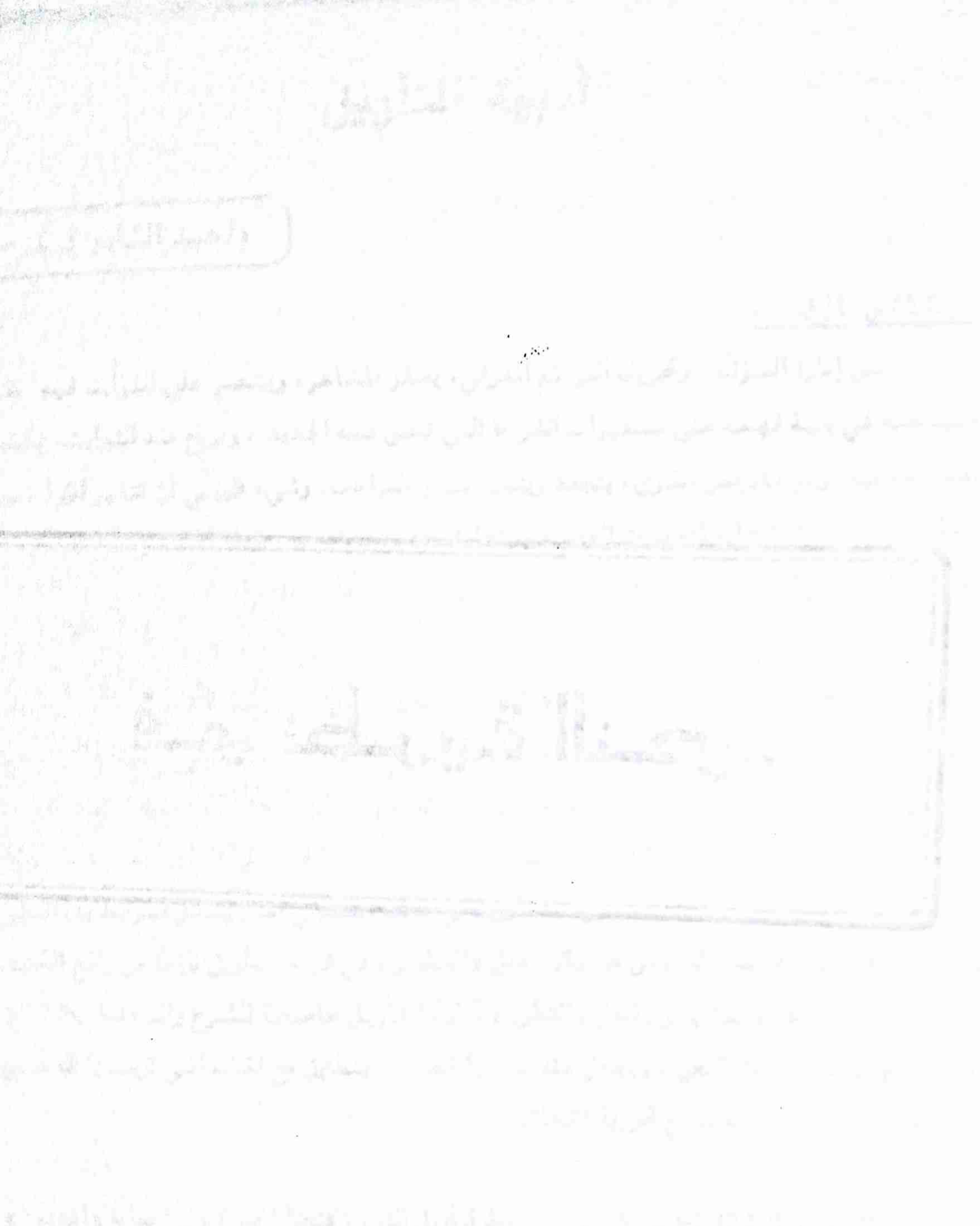
10 - انظر:

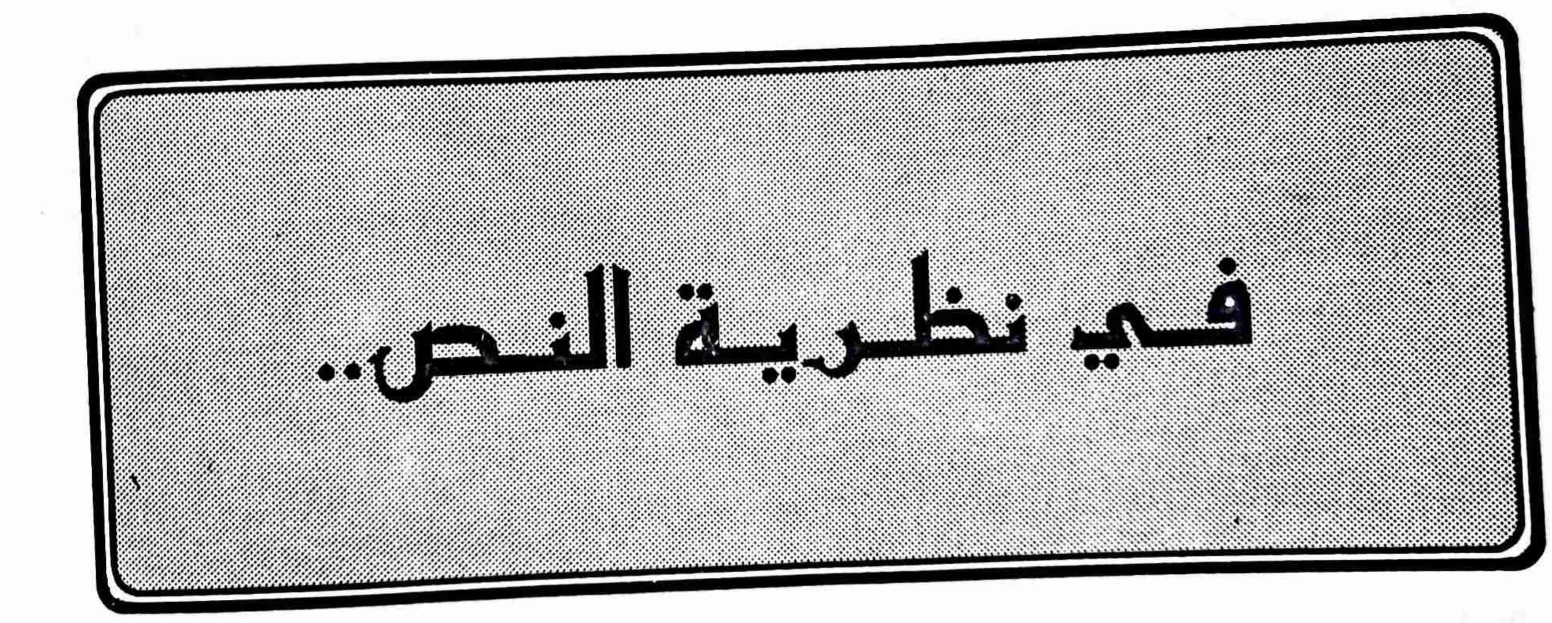
Roland Barthes: Elements de Semiologie

in communications No. 4: Edition Seuil: Paris 1964 - P: 91 - 134

11 - انظر: الدكتور محمد السرغيني: م.س: ص : 22

12 - انظر: الدكتور محمد السرغيني: م.س: ص: 24، وعبد الله ابراهيم مع جماعة: م.س: ص 105




في نظرية النص..

أدبية التأويل

د/عبد القادر فيدوح

تشظي النص:

النص إثارة السؤال ، وتحريك التراكم المعرفي، يحفز المشاعر، وينتصر على الثوابت فيه تقوم صياغته في بنية فهمه على متغيرات القراءة التي تخلق فيه الجديد ، وتزيح عنه الثوابت، لكشف المكونات فيه، وهو مايجعل القارىء يتجدد ويتغير بتغير القراءات، وشيء طبيعي ان تتغير القراءة نحو «تطوير» الفهم، استجابة لمتغيرات العصر، ومتطلباته المستحدثة فيه، طبقا لما نسعى الى تحقيقه في لحظات الكشف والرؤيا.

واذا اتفقنا على ان القراءة خلق جديد «للنص»، فانه ينبغي ان يكون فهمنا لفعل هذا الخلق مسايرا لحركة «التطوير» مائلين ما امكن عن معنى «التطور» (1)، بغرض العمل في السير نحو الاتجاه الصاعد، قصد شمولية فهمنا لمدركات واقع النص وتجلياته التي تعكس محتوى التجربة الانسانية، ومن ثمة يكون فهمنا لمدركات الحقيقة نابعا من «تطوير» مسار وعينا نحو تعدد قراءاتنا في طابعها الايجابي الذي تنحوه بفعل عامل «التطوير» مقابل «التطور» في معناه الشمولي الذي يشكل الترابط بين السلبي والايجابي في علاقته المتداخلة، ومن هنا يكون فعل «التطوير» في قراءة التأويل نابعا من واقع الكشف بعد الفهم والادراك. بينما يكون فعل «التطور» لمدلول التأويل خاضعا للشرح والتحليل بين الذات والموضوع، وهذا ما يميت النص ، ويجعل منه تفسيرا قصديا، يتطابق مع الخانة التي نرسمها له ضمن اطار قولبة الاتجاه دون اية دوافع لحرية لانبعاثه.

ان واقع سيميائية القراءة في طابعها المشروط لتأويل الفهم ، يمنحنا المقدرة على اضاءة «المعهود» والكشف عنه وفق جسر يربط الماضي بالحاضر على ضوء ما يقتضيه «الراهن» للتعبير عن تجليات الحياة الاستشرافية. هذه هي اهداف القراءة التأويلية، وهي مهمة تنحصر في فهم تساؤل الخطاب ، لا في استيعاب القراءة الظاهرة، ذلك ان تساؤل النص وفق تنوع القراءة ، ونوعية الاستيعاب الباطني يتخذ طابع القراءة المنتجة لنص لاحق. يمنح النص السابق فعالية الدفع الى الاستشراف، يشبه ان يكون خطابا

مستقلا قائما على الاقناع بعد الاخذ بضرورة فهم النص الاول نتيجة القراءة التأويلية المنتجة، المتجاوزة حدود اليقين الى الدخول في عالم الاحتمال، لذا فاننا لانستطيع ان نراهن على برهنة «الااللهمية المعرفية» للنص ، كما انه لاينبغي ان نشك في القراءة التي تتعامل مع النص كممكن بوصفه يتجاوز الواقع لهذوب في «لامحدودية التأويل» المحتمل، وذلك شأن المعارف الانسانية التي تدعو الى ان تصبح قابلة «للتطوير» بشيء يسمح لها بتوالد النتائج من النصوص عبر القراءات المتساوقة ، وفي سياق حقول التوافق بين السبب والمسبب وفق تحاور النصوص وفي سياق الفهم للدخول في عالم الخلق.

مرجعية التأويل:

واذا كانت طرائقية التأويل تبدو فلسفة للقراءة المعاصرة لدى البعض فانها دوما تساير النص منذ نشأته، وبالتحديد منذ نشأة «النص المقدس» المنطلق من «تواز، او موازنة بين معنيين: المعنى الحرفي، وهو العهد القديم، والمعنى الروح، وهو العهد الجديد، وقد تجاوز هذه الثنائية، الى ثلاثية فرباعية، وهي: ان النص يحتوي على المعنى الحرفي او المعنى التاريخي، والمعنى الاخلاقي، والمعنى الصوفي او المعنى الروحي، او على معان اربع وهي: المعنى الحرفي، والتمثيلي، والخلقي، والغيبي» (2).

اما بعد مجيء الاسلام ، فان طرائقية التأويل تجد متنفسها لدى مقاصد المفسرين ضمن اتجاهاتهم المختلفة حتى انك لاتستطيع ان تحصي الاشياع والمذاهب المتشعبة لخوضهم في مبدأ تأويل النص الالهي ، ولعل من بين هذه الفرق التي لاتحصى ولاتعد نذكر على سبيل المثال: الشيعة، المتصوفة، الفلاسفة المعتزلة، واخوان الصفا... «وقد اتخذ بعضهم المصحف كله موضع تأويل رغم اختلاف مستويات خطاب ايات الاحكام والقصص والتمثيل.. وانتقى آخرون ما رأوه خادما لمقاصدهم المختلفة، بيد انه يمكن الزعم انهم جميعا ، استثمروا الآيات الوارد فيها للتمثيل بكيفية صريحة او ضمنية» (3) وهذا في الواقع هو مدار الطرح البلاغي الذي نحاه القدامى على شكل التعبير غير المباشر للدلالة على الصيغ المجازية والتي كثيرا ما كانوا يطلقون عليها بأسلوب المماثلة، وهو ماذهب اليه ابوهلال العسكري: «كأن يريد المتكلم العبارة عن معنى فيأتي بلفظة تكون موضوع لمعنى آخر، الا انه ينبىء اذا اورده عن المعنى الذي اراده» (4) فكانت المماثلة والمجاز من اساليب البلاغة المعتمدة واوسعها تقبلا للافادة على استعمال اللفظ للدلالة على غير ما تدل عليه الكلمة المباشرة على سبيل طرحها الظاهري، وهو ما تفطن اليه القدامى للتفرقة بين الحقيقة والمجاز، او بين الكلمة في نقلها الظاهر وما يحتويه مدلولها الباطن القابل للتأويل

بحسب مقتضى الحال على حد ما عبر عنه عبد القاهر الجرجاني من «ان اللفظ اصلا مبدوءا به في الوضع ومقصودا، وان جريه على الثاني انما هو على سبيل الحكم يتأدى الى الشيء من غيره» (5) وذلك على نحو المجاز للدلالة على مقصد اخر غير الذي يحمله المعنى الظاهر القصدي المباشر.

ولم يقتصر منظور القدامى ـ لمفهوم التأويل ـ على حد تعرضهم للنص المقدس، وانما تعدى ذلك الى كل ما له علاقة بالعمل الابداعي؛ وحتى في اثناء قراءاتهم لعمل ما كانوا يدعون الى ان تكون هذه القراءات مفتوحة «بحيث نلفيهم يولعون ايلاعا شديدا ببعض النصوص كما حدث مثلا لشعر المتنبي الذي وصلنا من التراث اكثر من ثلاثين قراءة.. ومثل ذلك يقال في حماسة ابي تمام.. كما يقال نحو ذلك ايضا في مقامات الحريري..» (6)

وهكذا فقد ذهب القدامى في خطابهم الى التعامل مع الاشارة الموحية، او الاحالة الدلالية ـ حتى ولو كان ذلك عفويا ـ وهو نوع من الاساليب البلاغية التي نجد فيها القدر الكبير من الانساق الخاضعة للسياق التأويلي، وانها تشكل ثورة على انضباط النص المقصود الذي يسلكه اتباع المدرسة الظاهرية الشائعة في عصرهم، صحيح ان الظاهريين من قدمائنا كانوا متشددين في فتح باب التأويل من الباطنيين من حيث النص هو خطاب ظرفي يعايش القارىء في حالة حضوره الدائم، وبوصفه ايضا ـ وهذا هو الاهم ـ يتجه نحو عقلنة «المدلول» وفق انماط القراءة الثابتة التي تركز الانتباه نحو ماهية النص دون اعطائه الاستبعاد الاحتمالي للاستخدام اللاحق بقصد تطوير الواقع الظرفي ـ في النص ـ الى ان يصبح في حالة حضور يتعدد بتعدد القراءة، ويتجدد بتجدد الازمنة، بحسب المناسبات والظروف التي تمنح النص صفة القصدية النفسية، يكون لها وجودها النوعي المعياري وفق الطبائع والكفاءة الثقافية للمؤول، ومهارته في استخدام التلميحات المناسبة لمعطيات النص.

ولعل هذا ما ادركه قديما ابو حيان التوحيدي، فقد ذهب في معرض حديثه عن تقسيم البلاغة الى بسط كيان التأويلية، وهو اعتراف ضمني ربما لأول مرة في تاريخ تراثنا النقدي بوصفه وثيقة فعلية لطرح فعالية التأويلية في الدراسات العربية القديمة، يقول في هذا الشأن: البلاغة ضروب، فمنها بلاغة الشعر، ومنها بلاغة الخطابة، ومنها بلاغة النثر، ومنها بلاغة المثل، ومنها بلاغة العقل، ومنها بلاغة البديهة ومنها بلاغة التأويل.. واما بلاغة التأويل فهي تحوج لغموضها الى التدبر والتصفح، وهذان يفيدان من المسموع وجوها مختلفة كثيرة نافعة وبهذه البلاغة يتسع في اسرار معاني الدين والدنيا، وهي التي تأولها

العلماء بالاستنباط من كلام الله عز وجل وكلام رسوله «ص» في الحرام والحلال، والحظر والاباحة، والامر والنهي، وغير ذلك مما يكثر، وبها تفاضلوا، وعليها تجادلوا، وفيها تنافسوا، ومنها استعملوا، وبها اشتغلوا، ولقد فقدت هذه البلاغة لفقد الروح كله، وبطل الاستنباط اوله واخره، وجولان النفس واعتصار الفكر انما يكونان بهذا النمط في اعماق هذا الفن، وهاهنا تنثال الفوائد، وتكثر العجائب، وتتلاقح الخواطر، وتتلاحق الهمم، ومن اجلها يستعان بقوى البلاغات المتقدمة بالصفات الممثلة، حتى تكون معينة ورافدة في اثارة المعنى المدفون وانارة المراد المخزون (7)، فالتأويلية تبعا لرأي التوحيدي بعدما كانت قائمة على نظام الادلة والحجج في توضيحها للنص المقدس، او من حيث كونها تعتمد التبرير البرهاني للنص الفقهي، اصبحت فيما بعد تشرك القارىء في تعميم طرائق وظائفها الدلالية المعتمدة على تنوع المعارف المتميزة، وبذلك انفلتت من هذا التبرير البرهاني الى اطلاق العنان للمجمل العام من ابعاد المعنى، وفق بناء تسلسل الافكار في اندماجها النفسي مع المعطى الخارجي بمقدار ما تتقبله الوظيفة العقلية لدلالة التأويل بواسطة الخيال الذي يمنحنا خصوصية حرية التحرك بين فعل مقصدية المعنى وافتراضية التصور لهذا المعنى الصريح.

واذا كان نقادنا القدامى يتصلون في شكل دراساتهم بالتجربة «الظاهرية» فان التجارب الصوفية تتجاوز المألوف للخوض في معرفة العوالم الباطنية بارجاع الامور الى اصولها قصد ادراك المعاني الخفية، وهذا هو شأن فكرة التأويل عندهم التي تقوم على الفهم الكشفي بينما هي في نظر الفقهاء - ومن تبعهم من الدارسين في حقل كثير من المعارف - قائمة على الفهم السطحي بما يحمله من ظنون واحتمالات.

ان فكرة الصراع بين الظاهر والباطن شائعة في حقل معارف القدامى بخاصة عند المتصوفة ويمكن اعتبار ابن عربي احد اقطابها البارزين الذين اهتموا بقضايا التأويل وجعلوا له مخرجا على المستوى الوجودي بفكرة البرزخ وعلى المستوى الانساني برحلة العارف الجمالية (8) من اجل الكشف عن جوهر المعرفة.

حدود التأويل:

صحيح ان قدماءنا لم يهتموا بطرح باب التأويل في مضامينه المعيارية كما هو عليه الشأن في الدراسات الحديثة، لكن الذي لاينبغي انكاره ان عرض تحديد مصطلح التأويل كان سائدا لدى بعض

الاصوليين والبلاغيين حتى ولو كان ذلك بدافع «المنهجية الوصفية» التي فرضت هيمنتها على الممارسات الاجرائية لجمالية النص الناتجة عن التقويم التفسيري والوصول الى غرض الفهم، وذلك خلافا لفهمنا اليوم لمصطلح التأويل الذي يتجنب التعامل مع القراءة ذات الاتجاه «الواحدي» الى اقتراح نماذج بحسب التفاعل المتبادل مع المتلقي حتى يكون هناك نوع من التماسك بين فعل النص واندماج القارىء «النفسي» لاعادة تركيب تشاكل النص وفق بصمات مشاعر الخبرة الثقافية ـ لكل قارىء ـ وتجربته في الحياة.

وبذلك يكون مصطلح التأويل في دراساتنا ـ اليوم ـ قائما على اعادة ما نملكه من رصيد معلوماتي، وبلورته في سياق التجربة لاعطاء سلطة النص صفة التحرر من قيود خلق الصور التي تحفز الانعكاس الادراكي لمعنى التأويل، وهذا ما تنادي به الدراسات الحديثة والتي قعدت له بعض التيارات الغربية، اهمها التيار التفكيكي الذي يتزعمه «جاك دريدا» باعطاء الادوات المعرفية الشأن الاعظم لحيثيات النص الذي «يمكن ان يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي، وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر. وعلى هذا الاساس، فان تأويلات النص وتعدداتها متعلقة اساسا بمؤهلات القارىء، فالنص بمثابة بصلة ضخمة لاينتهي تقشيرها، وان السياق العام ومساق النص لااهمية لهما في التأويل، لأن المقصود ليس الوصول الى حقيقة ما يتحدث عنه النص وانما الهدف تحقيق المتعة» (9) والكشف عن طبيعة المقاربة الجمالية للتفكير الحر القائم على «المزاج» المنطبع من النفس من حيث كونه نشاطا ذوقيا، والجهرة بوصفها قيمة تمنحنا الاستجابة لتأثيراتنا المحسوسة التي تستند على التطورات اللاحقة لمعايشتنا واقعنا الممكن

وقد يكون من المجحف ان نقول نقادنا المعاصرين بالخوض في الحديث عن مدركات باب التأويل كمصطلح نقدي له مغزاه السائد في دراساتنا الادبية، وعلى افتراض انه وارد، وهو ما لاينبغي انكاره ايضا ـ بتحفظ ـ فانه لايرقى الى مستوى طروحات السبيل المراد، واكثر من ذلك فلا يتعدى مرحلته الثانية «التفسير» بعد الفهم، وهو ما آل اليه الدكتور عبد المالك مرتاض الذي اعتبر سياق التفسير «كبديل لعلم التأويل» (10) منهجا ضروريا للخوض في عالم النص ولتفكيك الصياغة الظاهرة، وتعدد معناها بقصد الوصول الى التشاكل المتعدد لباطن النص، ذلك انه «ليس ينبغي الاستنامة الى مستوى واحد من التأويل، لأن النص سيظل خاما بدون تأويل، ومستغلقا بدون تحليل» (11)، ولأن قراءة البعد الاحادي تعد بمثابة الشرط المقحم الذي يؤكد قتل النص، ويجرده من تحقيق الكينونة، والتأويلية هنا تطارد صفة الصيرورة لكائن النص، وتندمج مع واقع السيرورة في حداثية النص بفضل سيولة التخمينات

التأملية التي تظل ممكنة.

ان خصوصية التأويلية تكمن في البحث عن الانساق العامة التي تتجلى في اكتناه الذات المبدعة بوصفها الكيان المرجعي لاستحضار تصور نتاج الضمير الجمعي في تعامله اليومي، ذلك ان التأويلية لاترتبط «بالماحدث» كإطار مرجعي ثابت، وانما نزوعها الى شبكة الاحتمالات صفة متداولة «للمايحدث» لاستكشاف البعد التأملي بحيث يخلق من النص الاول نصا ثانيا يتشظى في نص آخر، فتقترب النصوص فيما بينها لتشكل مجريات التناص من خلال تفكيك الصورة الكلية الى وحدات جزئية يكون التأويل فيها متساوقا مع وحدة الرؤيا الممكنة، ووحدة نتاج تفاعلات المحصلات الخبرية المتساوقة والمتصارعة لتوليد اشكال جديدة من التأويلات.

ومن ثمة فان سياق التأويل لايحكمه مقياس «الرؤية» الموجهة لمعرفة الحقيقة وانما يعتمد بالاساس على سياق منطق الباطن الذي لاتحده مفاهيم مسبقة تحيط بالمتلقي لتؤثر فيه بل، غياب الطريق يصبح شرطا اساسا للمعرفة غير المتحيزة لدى القارىء الذي يسلم سلطانه للعالم المجهول في اثناء عملية القراءة التي هي في عداد «التأويل التوليدي» من اجل خلق التأليف الثاني.

<u>احالات:</u>

1 - التطور: يهتم بالتغير سلبا او ايجابا، بينما يشمل مفهوم التطوير التغييرات المستمرة للفهم الايجابي في اتجاهه التصاعدي.

2 - د. محمد مفتاح: «مجهول البيان» - دار توبقال ط. 1 - 1990 ص 90-91

3 - ينظر: جولد زهير، «مذاهب التفسير الاسلامي» نقلا عن مجهول البيان ص92

4 - ينظر «الصناعتين» لابي هلال العسكري ص 364

5 - ينظر الاسرار 366

6 - د. عبد المالك مرتاض: «التحليل السيميائي للخطاب الشعري» 7، 8

7 - «الامتاع والمؤانسة» 140/2 - 143

8 - د. نصر ابو زيد: «مشكلة التأويل»، دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن العربي - دار الدوحة - 1983 - ص 361

9 - «مجهول البيان» - 101

10 - د. عبد المالك مرتاض: «تعددية النص» (نظرية النقد ونظرية النص) - مجلة «كتابات معاصرة» 1988/1 ص 28-29

11 - المرجع السابق ص 29

بين الخطاب والنص

بقلم الاستاذ : أحمد يوسف

يحدد ديبوا J. Dubois (1) ماهية الخطاب من وجهة نظر اللسانيات في ثلاثة تعاريف:

1 - الخطاب يعني الكلام (Parole)

2 - الخطاب مرادف للملفوظ (Enoncé)

3 - الخطاب ملفوظ اكبر من الجملة (Enoncé supérieur à la phrase)

ان التحديد الثالث للخطاب الفينا رولان بارت Roland Barthes ينتصر له ويتخذه مرتكزا لتحليله البنيوي، فمن وجهة نظر القواعد فهو سلسلة متتالية من الجمل . ولكن التحليل اللساني للخطاب ينطلق من التعريف الثاني (خطاب/ملفوظ) ، ان المنطلق يضع حدودا للطرح بين ماهو لساني وغير لساني، ذلك لأن اللسانيات تسعى لمعالجة الملفوظات المتجمعة، ودراسة مسارها عندما تحدد قواعد الخطاب وقوانينها، وتصف وصفا معقولا وقابلا للملاحظة والتأمل سلسلة متتالية من الجمل.

ان متصورات الخطاب التي اسلفنا الاشارة (*) اليها تقترب كثيرا من مفهوم النص ان لم تكن مرادفة له، وفي الوقت نفسه متعارضة معه كما سيأتي، فالنص في المعجم اللساني مدونة تتألف من مجموعة من الملفوظات اللغوية الخاضعة للتحليل سواء اكانت شفوية ام كتابية.

ان الخطاب يصبح ضمن الممارسات اللسانية اداة للمعرفة، وبهذا المعنى يتحول الى نص. فهناك العديد من اللغات التي لاتفرق بين النص والخطاب؛ فالنص لدى يامسليف Louis Hjemslev بالمفهوم الواسع كل مادة لسانية مدروسة وكل من المفهومين لدى (غريماس وكورتيس Greimas et Courtes) يشكلان فرضية خصبة، استُعملت للدلالة على عمليات سيميائية (Procés semiotiques) غير لسانية (2).

ان الخطاب في الممارسة الفكرية يشير الى الاطر المرجعية للسانيات (فوكو-لاكان Foucault Lacan) ويلتبس احيانا بمفهوم الرسالة Message (ياكبسون) Jakobson ولعل المتصورات السابق للخطاب

حصرته في زوايا ضيقة، عندما ربطته بالجملة.

على الرغم من ان البلاغة القديمة كما المح الى ذلك رولان بارت سعت جاهدة الى بناء انظمة الخطاب وقواعده. كما ان الاسلوبية التعبيرية وظفت معطيات السنية مثل الملفوظ والتلفظ، كما هو الشأن بالنسبة لتلميذ فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure، شارل بالي (C. Bally). ان النص في تصور تودوروف (T. Todorov) يكمن في فقرة او وحدة من النمط الخطي الذي تكونه مجموعة من الجمل.. فالنص قد يكون جملة كما قد يكون كتابا بكامله... إنه يتحدد باستقلاليته وانغلاقه... انه نظام ايحائي وهو ثانوي بالنسبة لنظام آخر من الدلالة. وله مظاهر منها المظهر الفعلي والتركيبي والدلالي والبلاغي والسردي والموضوعاتي... كل ذلك يتقاطع مع النظرية التوزيعية ولسانيات هاريس Harris وتلامذته فيما يخص تحليل الخطاب. يضيف اليها تودوروف ثلاثة انظمة تتلخص في النظام المنطقي والنظام الزمني والنظام المكاني (3). وهكذا يبتعد مفهوم النص عن الخطاب ليكون اشمل منه. وتصب في هذا الاتجاه كثير من الاراء فهو بنية من القيم (رينيه ولهك) R. Wellek، وعلامة عند اصحاب نظرية التلقي، ووحدة مستقلة قائمة بذاتها بعيدة عن ادراك القارىء (شكلوفسكي والشكلانية الروسية)، وعرض دال عند أصحاب مدرسة النقد الجديد. كل هذا يفضي الى صعوبة تحديد ماهية النص؛ ولاسيما عندما يفلت من قبضة الدرس اللساني، ويصبح محل معاينة نقاد الادب والفكر. وإنه من الصعوبة بمكان ايجاد حدود علمية موضوعية بين مفهوم الخطاب والنص.

الجملة - النص:

يشير مانجينو Maigueneau الى الاشكالية التي تطرح على صعيد اللسانيات البنيوية بعامة واللسانية التشومسكية بخاصة؛ ولاسيما فيما يتعلق بثنائية الجملة/النص. ونجد في هذا الصدد ان اب اللسانيات الامريكية بلومفليد L. Bloomfleid، يحصر النحو عند حدود الجملة؛ ذلك لأن الوحدة اللسانية الكبرى تتمثل في الجملة كما اسلفنا الحديث في هذا المجال، بينما يلخص بنفنيست Benveniste هذه الاشكالية بقوله: «الجملة، ابداع ليس له تعريف، وتنوع بدون حدود، وهي الحياة نفسها للغة في اثناء الفعل» (4).

غير ان الانسجام النصي، يتعلق بالنص المُشَكّل تشكيلا محكما، او بتصور بيلار I. Bellert، «النص المثالي» فيعرفه كالتالي:

«ان سلسلة جمل (S1, S2,....... Sn)، كما يراها التفسير الدلالي لكل جملة S! (من أجل 2 ≤ i ≤ n)،

مرتبطة بتفسير السلسلة (S1.... S) ، بمعنى اكثر وضوحا، ان التفسير السليم لجملة من الخطاب ترتبط بالسياق السابق، (5). ويمكن ان ننظر للاشكالية المطروحة من زاوية تغليب مفهوم النص على المفهوم اللساني للجملة.

فالنص وحدة خاصة ،ذات مستوى عال بالنظر الى الجمة. ان مسار **التعميين الكلي** (Macro-structuration) بتعبير **فون ديجك** (T. Van Dijk) لا يجعل تعريف الانسجام النصي متعلقا فقط بالتداخل الخطي للجمل، ولكن يمكن مناقشة الفرضية التي تحدد الانسجام النصي على صعيد البنية الكلية، وهكذا يرى **مالجهنو** امكانية الخروج من الاشكالية المحصورة في المستوى التركيبي بين تداخل الجمل، وتوسيعها من مجال اللسانيات الى العلوم الانسانية الاخرى.

ان النص يشترط وجودُه نصا اخر سابقا عليه، فلا يتأسس من العدم هذا اذا سلمنا بمفهوم التأسيس بدل مصطلح التناص الذي يبدو مناقضا له ومتعارضا معه، كون التأسيس يرتبط بمفهوم الاصالة والجدة، ولكن التناص بوصفه تعالقا وتداخلا بين النصوص، لاينفي الاصالة، بل يؤكد اذا كان التلاحم بين النصوص يخضع لقاعدة الاحلال والازاحة، وبالتالي يسمح بتوالد نصوص عديدة، بل يعلي من شأن كل ماهو غائب ومترسب ومزاح، لأن اللغة التي تنتج النص **«يبطنها دوما، آخر، خارج، ناء، بعيد، وفي جوفها يقبع الغياب»** (6).

يرتبط النص بالسياق الذي تحدده ثقافة المجتمع، فبانعدام السياق يتحول النص الى اللانص، ذلك لأن شيفرات التلقي تصير مستحيلة، فلكي يصبح الكلام في نظر عبد الفتاح كيليطو نصا ينبغي له الانتماء الى ثقافة ما. وهذا المفهوم ينطلق من تصورات السيميائية الثقافية. ولكن النص لايتحدد بجملة او مجموعة من الجمل بصرف النظر عن كونها مكتوبة او شفوية/الا داخل حيز ثقافي معين. يحاول كيليطو التأكيد على المدلول الثقافي للنص، متسائلا **«كيف تتم التفرقة بين النص واللانص؟ كيف يصير قولا ما نصا؟». العملية تتم اذا انضاف الى المدلول اللغوي مدلول آخر، مدلول ثقافي يُكوّن قيمة داخل الثقافة المعينة، اللانص يذوب في المدلول اللغوي، ولايُنظر اليه الا من هذه الزاوية. اما النص فانه يتمتع بخاصيات اضافية، اي بتنظيم فريد يعزله عن اللانص. الحكم والامثال لها صياغة تميزها عن غيرها من الاقوال التي لاتعتبر نصوصا. هذا لايعني ان اللانص ليس له تنظيم، الا انه تنظيم لغوي، ولايُستشف منه -بخلاف النص اي مدلول ثقافي- وربما تستطيع ان تلمح نوعا من المشابهة بين النص والثقافة من جهة واللانص واللاثقافة من جهة اخرى، فنقترح القول بان علاقة النص بالثقافة كعلاقة اللانص باللاثقافة»** (7)، اذا قابلنا هذا التصور للنص بالمفاهيم السابقة للخطاب لدى الالسنيين نجد بعض الفروق

البارزة كانتماء اللانص الى الخطاب عندما يكون له تنظيم لغوي ولكنه خال من المرجع الثقافي. ولكن مفهوم النص لدى كيليطو يلتبس بمفهوم الخطاب المتداول في ادبيات العلوم الانسانية كما يتعامل معه كل من فوكو ولاكان، بل نجد كيليطو ذاته يحدد بعض خصائص النص انطلاقا من خاصية النـــدرة التي تتصف بها النصوص الى جانب خصائص اخرى كالتدوين والتعليم (كما هو في برامج المدارس والجامعات)، والاستشهاد به وقابليته للتفسير والتوليد، ولما كان النص مرتبطا بالتعليم. لهذا يركز على التكرار والاجترار؛ ولكنه يكون غامضا في دلالاته، ويخفي معانيه، فالنص الذي يُعرف مؤلفه لايهتم به في الثقافة العربية القديمة، كما هو الحال بالنسبة لما يصطلح عليه بالادب الشعبي كمؤلفات الف ليلة وليلة، تماما عكس ماتذهب اليه الدراسات البنيوية التي تحرص على قتل المؤلف كما هو عند فوكو ولاكان وبارت وغيره. فمن الممكن قراءة النص «دون اية ضمانات او ارشادات الاب، لأن مفهوم التناص يقضي على مفهوم الابوة. وهذا لايعني انه لايحق للمؤلف العودة الى النص والتعليق عليه، ولكنه يفعل ذلك باعتباره ضيفا على النص كالآخرين، فالأنا التي كتبت النص ليست انا حقيقة، وانما انا ورقية» (8).

يعترف بارت بأن استعمال مفهوم النص في الخطاب النقدي صار من قبيل السعي وراء الموضة، ولكنه وضَع بعض الخصائص التي تسمح بإيضاح الفروق بين الاثر الادبي والنص.

1 - «ان الاثر قطعة من مادة، انه يشغل حيزا في فضاء الكتب (كالخزانة على سبيل المثال)، اما النص فهو حقل منهجي، بامكان هذا التقابل ان يذكرنا بالتمييز الذي اقترحه لاكان Lacan بين الواقع «النفسي» و«الواقع» (.....) الأثر تتناوله اليد. اما النص فتتناوله اللغة. فلا وجود له الا داخل خطاب (....) ان النص لايعرف نفسه الا داخل عمل وانتاج» (9)، اذا اخذنا بحرفية النص، واقصينا كل عفوية في لغة بارت امكننا القول ان الخطاب اشمل من النص، لأنه به يعرف، في مقابل مادية الاثر الادبي الذي هو الذيل الوهمي للنص.

2 - ان النص لايقبل تقسيمه الى اشكال واجناس لأنه يعمل على هدم كل تصنيف منسق، ان بارت يدرج النص في ما يعرف في لغة النقد الجديد بتداخل الاجناس وذوبان الفروق بينها، ويمثل لذلك بجورج باتاي (G. BATAILLE)، في اية خانة يُصنّف في القصة ام في الشعر ام في كتابة المقالة. هل باتاي رجل اقتصاد ام فيلسوف ام متصوف، ان النص يرفض ان يندرج تحت طائلة اي رأي سائد «والنص دوما بدعة وخروج عن حدود الآراء السائدة» (10).

3 - يقابل بارت بين النص والعلامة بشقيها (الدال والمدلول). فالاثر ينحصر مجاله في المدلول، لأنه يعمل كعلامة عامة، اما «النص فتمدي مجاله هو مجال الدال (...) ان المنطق الذي يتحكم في النص ليس منطقا تفهميا (يحدد مقصد الاثر وما يريد «ان يقوله»)، وانما هو منطق كنايات، فالتداعي والتجاوز والاحالة هي هنا نوع من الافصاح عن الطاقة الرمزية (التي اذا اعوزت الانسان مات) (...) ان النص يحيل الى اللغة، انه مثلها يخضع لبنية، لكنها بنية لامركز لها، ولاتعرف الانغلاق» (11).

4 - تعد خاصية التعدد جوهرية بالنسبة للنص، ذلك لأنه لايتلائم ومبدأ الاختزال والاختصار، وان تعدديته لاترجع الى غموض محتوياته، وانما يرجع ذلك الى فضاء علاماته واتساع مجالاتها فهي تخضع الى التفاعل والتداخل والتحول. ان تعدد النص لاينبغي له ان يؤول الى وحدة وانما هو تواجد لمعان هي في عمقها مجاز وانتقال، لهذا يصعب تحديد اصول اي نص على الرغم من انه يتداخل مع نصوص اخرى.

5 - ان النص ـ كما المحنا في السابق ـ لايحتاج الى سند ابوة المؤلف «يمكن للنص ان يُقرأ من غير ان يضمنه اب، فقيام التناص يلغي التراث ويقضي عليه.. فالانا الذي يكتب النص ليس هو ايضا الا (انا) من ورق» (12).

6 - يتنافى النص وطبيعة الاستهلاك بل يجتهد من اجل انقاذ الاثر الادبي من الاستهلاك.

7 - يرتبط النص باللذة، «فهو مشدود الى المتعة اعني الى اللذة التي لاتنفصم. ان النص بما هو مستوى الدال وانتظامه، فهو ينتمي، على طريقته، لأتوبيا اجتماعية، انه لم يكن يحقق قبل التاريخ شفافية العلاقات الاجتماعية، فعلى الاقل شفافية العلاقات اللغوية، انه الفضاء الذي لاتتغلب فيه لغة على اخرى، والذي تروج فيه اللغات وتدور». (13)

ان هذه الخصائص التي اتى على ذكرها رولان بارت للنص، تجعل بينه وبين التصور اللساني للخطاب مسافات بعيدة، هي اقرب الى التنظير الجمالي منها الى التقعيد اللغوي، ولعل هذا ما يجعله يتداخل كثيرا مع استعمالات الخطاب في ادبيات فوكو ولاكان وغيرهما من الذين يشتغلون في حقل العلوم الانسانية والاجتماعية، هذا مع العلم ان بارت ذاته لايرى في النص الا فضاء اجتماعيا، له وشائج قوية مع الممارسات الفعلية للكتابة، وبارت مثله كمثل البنيويين امثال فوكو ولاكان الذين قللوا من

اهمية الذات الفاعلة في تحليل الخطاب -يرى مع فوكو ان اسطورة الانسان حديثة الظهور، ومن صنع القرن التاسع عشر، ويؤاخذ «نيتشه» Nietzsche على انه قد خلق الانسان المؤله، بعد قتل الاله، فكذلك يدعو بارت الى موت المؤلف الذي يراه «شخصية حديثة النشأة، وهي من دون شك وليدة المجتمع الغربي (....) من المنطقي اذن ان تكون النزعة الوضعية في ميدان الادب، تلك النزعة التي كانت خلاصة الايديولوجية الرأسمالية، ونهايتها، هي التي اولت اهمية قصوى لـ «شخص» المؤلف. ومازال المؤلف يسود مطولات تاريخ الادب، وترجمات الكتاب، واستجوابات المجلات، بل وحتى في وعي الادباء الذين يحرصون على ربط اشخاصهم بأعمالهم عن طريق مذكراتهم الشخصية» (14). لقد تراجع بارت تراجعا نسبيا عن هذا التصور للمؤلف في كتاب «متعة النص»، عندما اعترف بان النص بحاجة الى قليل من الايديولوجيا وقليل من الذات».

يورد محمد مفتاح تعريفا للنص في مؤلفه «تحليل الخطاب الشعري» اقرب الى مفهوم الخطاب، فهو يجمع بين عدة تصورات للنص نظرا للوظائف التي يؤديها.. فالنص «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة(15). انه ليس رسما او زيا او عمارة.. الخ، يشترط حدوثُه زمانا ومكانا معينين، لايتكرر، مثل الحدث التاريخي له وظيفة تواصلية. ومنه فالنص فعل سيميائي، يقوم بوظيفة ابلاغ المعارف والتجارب الى من يتلقى رسالته، وهذا الفعل التواصلي يحتم عليه ان يكون ذا طبيعة تفاعلية تحافظ على العلاقات الاجتماعية بين افراد المجتمع، تنضاف اليه صفة الانغلاق مثل سمات الكتابة الايقونية التي لها بداية ونهاية. وكذلك ينبثق من جملة نصوص تولدها احداث تاريخية ولغوية، ومنه تتوالد احداث لغوية اخرى» (16).وفي معرض حديثه عن اطروحات نظرية التلقي التي ترى بناد المعنى يتم نتيجة فعل القرادة ، يركز على التصور الظاهراتي للنص الذي يمتلك مؤشرات قادرة على توجيه مسار القراءة، وعندئذ ستتعدد مجالات القرادة تعددا لانهائيا. والخلاصة الابستمولوجية التي ينتهي اليها تتمثل في « ان كل نص هو كاذن حي ، بين عناصره علاقة جدلية، تقوم على علاقةالتوتر والتفاعل الراجعة الي علاقة التضاد ،وشبه التضاد والتضمن، يجب ان يكون النص منسجما من اوله الى آخره ، ينمو في خطية، هذه الخطية التي سماها البعض« كَرِيُوت» ويمكن أن نحلل تشاكلات النص Les isotopies المتعددة فنقرؤه قراءات بينها جميعا علاقة تخصيص وتكثير »(17)

يلجأ يوري لوتمان Yori Lotman بعد اعترافه بصعوبة تحديد ماهية النص الادبي الى صيغة التقابل بينما هو غير نصي، وهذه الطريقة المنهجية قد اخذها منه عبد الفتاح كيليطو الذي سبق الحديث عنها

فاللانص يتضمن جميع العلاقات التي تقع خارج النص، في مقابل ما اصطلح عليه بـ«ضمن النص» Intra-textuel وهو ما تضمن جميع العلاقات التي تندرج فيما وراء عالم النص الداخلي.

ان النص في نظر لوتمان ينشأ من استعمال العلامات، لهذا فهو يجسد نظاما او نسقا، ويتعارض مع البنيات غير النصية، ومن ابرز سماته البناء «فالنص ليس سلسلة من الاشارات الملقاة بين محددين كيفما اتفق ولكنه له نظامه الداخلي الذي يحوله الى بناء متكامل، الى وحدة كلية، والذي يجعل لكل جزئية من جزئياته مكانها في هذا البناء الكلي» (18)، ويؤكد لوتمان ايضا على ان النص فعلٌ ناتج من التناص الذي يمنحه قيمة ومعنى، وهو متوافر على عصور ترسبت فيه كما يذهب الى ذلك جاك دريدا J.، Derrida وبالتالي فمن الطبيعي ان ينظر الى النص من زاوية الطرح السيميائي للثقافة، لأنه مرتبط بسياق ثقافي يحدد شرط وجوده.

وهكذا يبدو من العبث البحث عن فوارق او اوجه التقارب بين الخطاب والنص، فمفهوم الخطاب احتضنته علوم لسانية وقعدت له، فصار حقلا من حقولها، ولما تلقفه المعجم النقدي للعلوم الانسانية انزاح عن خصوصياته اللسانية، فعرف توسعا في الاستعمال وإنْ حرص بعض الدارسين في حقول العلوم الانسانية والاجتماعية على الاحتفاظ بجوهر مرجعيته اللسانية.لكننا عندما نعاين استعمالاته في كتاباتهم ونقابلها بالدراسات اللسانية الصارمة، تظهر الهوة كبيرة، اما مصطلح النص، اذا كان لم يستقر له تصور لدى المنظرين، حيث اعترفوا بصعوبة تحديد ماهيته، فمن العسير ايضا التقريب بينه وبين الخطاب ذلك ان نظرية النص تنزع نحو الدرس الفلسفي والجمالي؛ لهذا وجب التريث في استعمال المفاهيم وتحديد مواقعها في المعجم النقدي، بل يصبح الامر في بعض الاحيان لهوا وترفا علميين لاجدوى منه.

الاحالات:

* – هذا المقال جزء من بحث مطول «لسانيات النص».. فكل اشارة في النص فانها تحيل عليه.

1 – J. Dubois et autres: Dictionnaire de linguistique (Discours) - (Texte) P57 Larousse - Paris 1973

2 – A. J. Greimas et Courtes: Sémiotique: Dictionnaire de la Science du Langage (sémiotique) Paris 1979 -Hachette Université

3 – - Oswald Ducrot/ Tzvetan Todorov : Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage Ed. du Seuil - Paris - 1971

4- Dominique Maingueneau : Initiation aux methodes de l'analyse du discours (problemes et perspectives) P: 154 . Ed . Hachette - Universite - 1976

5- المرجع السابق ص : 158.

6- ميشال فوكو:حفريات المعرفة - ص: 104، تر: سالم يفوت - المركز الثقافي العربي - ط:2 - 1987

7 - عبد الفتاح كيليطو: الادب والغرابة (دراسات بنيوية في الادب العربي) - ص 14 دار الطليعة - بيروت - ط:1- 1982.

8 - صبري حافظ: التناص واشاريات العمل الادبي ص 85 - عيون المقالات 1986/2/الف.

9 - رولان بارت: درس السيميولوجيا -تر. سعيد بنعبد العالي . ص: 60 - 61. دار توبقال - المغرب .

10 - م. س: ص 61

11 - م.س: ص 62

12 - م.س: ص64

13 - م.س: ص66

14- م.س: ص82

15 - ينظر تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) لمحمد مفتاح ص 120 - المركز الثقافي العربي - ط: 2- 1986.

16 - م. س: ص 120

17 - دراسات سيميانيةأدبية لسانية: ص: 12 (حوار مع محمد مفتاح) -ع : 1- خريف 1987.

18 - ينظر صبري حافظ المرجع السابق ص 91.

قراءة تناصية في قصيدة الياقوتة لسيد الشيخ (-1025هـ/ 1616م)

بقلم الدكتور: مختار حبار

1- التناص:

اصطلاح اطلق حديثا، وأُريدَ به، تقاطع النصوص، او الحوار فيما بينها، وتذهب حركة التناص النقدية الى ان «النص المعين (المقروء) لايمكن فهمه، دون الرجوع الى عشرات النصوص التي سبقته، واسهمت في خلقه» (1)

ولذلك فانْ «دور القارىء يكون حاسما في هذا المجال، فهو الذي يستكشف النص الغائب، ويستحضره، داخل النص الحاضر او المقروء (2)، وهو الذي يقوم بإضاءة العلاقة التي تربط بين النص الحاضر والغائب، وفق مقتضى السياق الذي ورد فيه، لاستكشاف روح النص المبدع، او سلطة المبدع في نصه، ومن ثم فهو الذي يقوم بصياغة قراءة جديدة مما تجمع له من نصوص، تقول مالم يقله النص الحاضر او المقروء فيما لو اقتصر القارىء عليه.

2 - السرقة- الاخذ:

ولقد تناول نقادنا القدماء (3) هذا النوع من النقد، فجعلوه بابا من ابواب نقودهم، وسموه: «السرقات الادبية» ونظروا الى السَرَقِ منه في غالب الاحيان نظرة نقص وريبة، ثم ظهر هذا النوع في البلاغة العربية (4) بمصطلح: «الاقتباس» - تارة - اذا كان النص المقتبس من القرآن الكريم، والحديث الشريف، وبمصطلح «التضمين» - تارة اخرى اذا كان النص المقتبس غيرهما، وبمصطلح «الاخذ» - طورا - على العموم، اذا اخذ الاديب معنى من المعاني، او صورة من الصور، ثم جودها وتجاوزها الى صورة احسن منها، فهو احق بذلك من غيره، وبمصطلحات اخرى (5) في اطوار اخرى.

لكن اغلب المصطلحات العربية السابقة، كانت تتضمن - في الاغلب الاعم - معاني النقص، او روح التعالي والمجاوزة، ومعاني التناص في النقد الحديث غير ذلك، كما انه من غير اللائق بان نحددها مسبقا قبل القراءة التناصية ذاتها.

3 - التناص في الياقوتة:

ان القراءة المتأنية لياقوتة سيدي الشيخ، تبين لنا بوضوح قصد الشيخ الى محاورة النص الغائب: الصوفي منه بعامة، والنص القرآني بخاصة، وقصده الى توظيف النص القرآني لم يكن من قبيل التبرك، او على سبيل التنميق او ما شابه ذلك، بل على سبيل الاشارة والايحاء، او على سبيل انتاج دلالة معينة، لم يستطع النص المقروء الايفاء بها لوحده، اما عجزا، واما تقية، واما لشأن آخر من الشئون التي ستكتشفها القراءة النصية التناصية.

وسأقتصر هنا علي قراءة بعض النماذج التناصية، محاولا استحضار النص الغائب للوقوف على «ادبية» التشابك الحاصل بينه وبين النص الحاضر وفيما اذا كانت هذه «الادبية» المنتجة بواسطة وظيفة التناص هي عينها «ادبية» الياقوتة وروحها التي تتظافر ادوات التعبير فيها لخلقها.

ومن نماذج التناص في الياقوتة، قول سيدي الشيخ، في الفرق الثاني، مشيرا الى موقف الرؤية بالبصيرة:

29 - وعاينت، مالو عاين الغير جزءه	لذاب وطاش ماله من قريحة
30 - وحملت نفسي مالو معشاره على	عنان الجبال الراسيات لدكت

ومما لاريب فيه ان سيدي الشيخ يقتبس من معنى الآية الكريمة «فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلجَبَلِ جَعَلَهُ دَكاً وَخَرَّ مُوسَى صَعِقاً» (6) ومن الواضح ان الشيخ لايقتبس النص القرآني كما هو في الآية اقتباسا حرفيا، بل عدل فيه كثيرا، ولم يوظف من كلمات الآية في بيتيه الا قليلا، مثل: «الجبل» و«دك»، اما بقية الكلمات فقد انحرف بناؤها في البيتين عما هي عليه في الآية، فكلمات التخصيص والتعميم في البيتين مثل قوله:

↔ (عاينت)، (ما)، (ذاب وطاش)، (نفسي)

هي نفسها ما يناظر في الآية الكريمة الكلمات:

↔ (تجلى)، (ربه)، (خر صعقا)، (موسى)

على التركيب في مراعاة النظير.

فسيدي الشيخ، لم يحاور النص القرآني - الآنف الذكر - من اجل تقوية المعنى الذي يريد انتاجه،

وتحجيم ما رآه في «عروجه» وغيبته عما سوى الحق «مما لم تره عين، ولم يخطر على قلب بشر» فحسب، ولكنه الى جانب ذلك فهو حوار لامباشر بين ذواتين واصلتين: ذات سيدي الشيخ، وذات غيره، في حال التجلي، والثبات في التجلي، وفي تحمل رؤية جمال الحق وجلاله، واثر ذلك من بصيرة المتجلى له، ووظيفة التناص هنا بيان كيف ان سيدي الشيخ قد ادركه الثبات في الوقت، في حين ادرك موسى ـ عليه السلام ـ المقت في الوقت، من حيث عاش الاول، وطاش الثاني.

ولعلي لا ابالغ اذا قلت : ان سيدي الشيخ يحاور بذلك نصا صوفيا ثانويا آخر، لايمكن استحضاره الا بعد التسليم بالنص المركزي السابق، الذي وجدنا قرائنه في النص المقروء، وهو ترداد بعض الصوفية الواصلين لنص ابي الغيث بن جميل: «خضنا بحرا، وقفت الانبياء بساحله» (7)؛ وبذلك فان «الادبية» التي قصد سيدي الشيخ الى تصويرها وانتاجها من خلال تشابك هذه النصوص تظل قائمة ابدا وهي «تسامي الذات الصوفية» في النص الشعري كله.

ومن النماذج التناصية قوله في الفرق الثاني ايضا:

41 - ومامن مقام شئت فيه اقامة — ومَنْ وهواتف الندا بالحقيقية
42 - تنادى، هلم! فاخلع النعل وادخلن — لك الحكم او بك المكارم حففت

ففي البيتين، وبخاصة منهما الاخير، توظيف لقوله تعالى في الاية الكريمة: «إِنِي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوىً» (8)

ولقد ركز الشيخ في توظيفه كما هو بين على «خلع النعلين» وهي العبارة التي تمثل بؤرة المعنى، ومركز الدلالة، سواء اكان ذلك في الآية الكريمة ام في البيت الشعري، واذا ما حاولنا استحضار معنى الآية من بعض التفاسير، فاننا نجد بعض المفسرين (9) قد ذهب الى ان الله تعالى امر موسى ـ عليه السلام ـ بخلع النعلين «لأنهما كانتا من جلد حمار ميت غير مدبوغ! (...) وقيل ليباشر الوادي بقدميه متبركا به، وقيل لأن الحفوة تواضع لله»؛ وهي ـ فيما نرى ـ اقوال او تفسيرات، بعيدة كل البعد عما يرمي اليه سيدي الشيخ، ويقصده من توظيفه لعبارة «خلع النعلين».

ونعتقد ان استحضار تفسير ابن عربي للعبارة المعنية: «فاخلع نعليك» اقرب الى الصواب، بما

ترمز اليه، وهي عاملة في البيت، كما وهي عاملة في الاية، اذ يقول (10): «قيل لموسى (.....) اخلع نعليك» تنبيها على انه انتهى سفرك، وبلغ ما كان المراد بك من التقرب (....) فاخلع نعليك والق عصاك، فان النعل، واخذ العصا من توابع السفر، وخلع النعل، والقاء العصا من أعلام الاقامة».

ونرى ان سيدي الشيخ لم يوظف عبارة «اخلع نعليك» الا من اجل انتاج هذه الدلالة في بيتيه، والاشارة بها الى هذا المعنى بعينه الذي انتهى اليه ابن عربي في تفسيره، لأن البنية اللسانية في كل ذلك، تطابق تمام المطابقة البنية النفسية لسيدي الشيخ، وتوافق حاله، وطموح «أناه» الى التسامي للوصول الى «المقصد الاسمى» الذي رسم ملامحه في مطلع الياقوتة: ثم ان السياق الشعري كله يرمي الى انتاج هذه الدلالة، التي اثارها الاقتباس ورمز اليها، فسيدي الشيخ صاحب رحلة صوفية، وقد بلغ الطريق به منتهى السفر، بدلالة «حفاوة» الترحيب، والتكريم وحسن «الاقامة» مما جاء في البيت الاول من السالفين، والوصول الى المنتهى بدلالة «خلع النعلين» مما جاء في البيت الثاني منهما.

ومن اخطر نماذج التناص التي يقف عليها الدارس للياقوتة، هو ما جاء في قول سيدي الشيخ، في الفرق الثاني كذلك:

35 - ولو شئت قول «كن» لكان الذي انا اقــول، ويجــري الامــر وفق الارادة

ومن الجلي ان البيت يتضمن قوله تعالى: «وإِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ» (11)، ومعنى الآية، بل فعل الكينونة فيها حسب قول بعض المفسرين (12) هو: «ان ماقضاه (الله) من الامور، واراد كونه، فانما يتكون ويدخل تحت الوجود من غير امتناع ولاتوقف».

ولقد وظف سيدي الشيخ الاية الكريمة لأجل هذا الامر بالذات، بل اضاف الى ذلك كل شيء يتم وفق «الارادة» كل ذلك للوصول الى محاورة نص صوفي يتردد على لسان الواصلين: «محوت كلا، واثبت كلا» او لمحاورة شطحة البسطامي والحلاج المشهورة: «مافي الجبة الا الله»، او لمحاورة تشهد اغلب الواصلين: «لاموجود الا الله» للدلالة على وحدة الشهود او الوجود، بدلا من تشهد عامة المؤمنين: «لا اله الا الله»، فسيدي الشيخ قد شطح في بيته السابق، ولكنه شطح غير مباشر، غطاه التناص الذي وظفه فيه، اتقاء وتعضيدا.

ان الابيات السابقة، من النماذج، التي كانت في مجملها، تحاور نصوصا قرآنية، واخرى صوفية، محاورة تعضيد النص الغائب للنص المقروء، وتعمل النصوص بتشابكها وتآزرها، كبنية لسانية، على تجسيد «تسامي الذات الصوفية» كبنية نفسية، من قيامها بفعلها وارادتها وذاتها الى قيامها بفعل الحق وارادته وذاته، وذلك من اجل اكتساب شرعية التغيير في الواقع المعيش، القائم بالنقص.

ولكي تتم المقابلة الصوفية بين الكمال والنقص، فان الياقوتة تحتوي على محاورة لنصوص اخرى، لاتخص سيدي الشيخ هذه المرة، بل تخص الاتباع والخصوم، وعلى العموم، تخص من لاسلوك له، او من لاشيخ له. ولذلك فهي في اغلبها تعمل على تجسيد: الغفلة، والبطالة، والنقص. وتدفع الى السلوك والاتباع، ومن نماذج هذا القسم قول الشيخ:

72 - فلم يمتثل امرا، ولم يجتنب نهيا ولم يذكر المولى خبيث السريرة

73 - حريص على دنياه، لاه مكثر مناع للخير، معتد ذو عُتُلَةٍ

يمكن رد كثير من الكلمات في البيت الاول الى آيات قرآنية على سبيل الاقتباس، مثل: الامتثال لامر الله ونهيه، واجتناب الاثم، وذكر النعمة الالهية التي لاتحصى، ولكنها لاتكون اقتباسات كاملة لنص معلوم كامل، مثلما يتجلى الاقتباس في البيت الثاني منهما، الذي هو عبارة عن استمداد من ايات قرآنية كثيرة: «فحريص على دنياه» في البيت، يستدعي قوله تعالى: «ولتَجِدنَّهم احْرَصَ الناس على حياة» (14)، و«لاه مكثر» في البيت يستدعي قوله تعالى: «أَلْهَاكُمُ التَكَاثُرُ» (15)، و«مناع للخير معتد، ذو عتلة» في البيت، يستدعي قوله تعالى في الايتين الكريمتين: (مَنَّاعٍ لِلْخَيْرِ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ، عُتُلٍّ بعد ذَلِكَ زَنِيمٍ) (16)

وقد حرص سيدي الشيخ عند توظيفه لهذه الآيات القرآنية المتنوعة في بيت واحد على استدعاء المقامات الصوفية استدعاء شرعيا، وهي المقامات التي تعمل في مجملها على بناء الذات من «المعلوم الى المغيوب»، بالترك والتخلي، قصد الوصول الى التحلي والتجلي، اي الطريقة نفسها التي سلكها سيدي الشيخ والتي انتجت قُطب زمانه.

ولذلك ينبغي الانتباه الى ان هذه البنية التقابلية بين النماذج التناصية الاولى التي تجسد قطبية سيدي الشيخ، والنماذج التناصية الثانية التي تكرس اتباعية المخاطبين، بنية مقصودة لاعفوية، تنبع

الدلالة نفسها، التي ينتجها التناص، وهي البنية النفسية السائدة في القصيدة كلها، اي «تسامي الذات الصوفية» من النقص الى الكمال.

هوامش:

1 - فاضل ثامر - «من سلطة النص الى سلطة القراءة» (بحث)، مجلة «الفكر العربية المعاصر» (بيروتية)، العدد 48/49 - السنة 1988 - ص 92

2 - المرجع السابق 92

3 - انظر الآمدي - كتاب الموازنة، دار المسيرة - ص 1/52، وانظر ابن رشيق - العمدة في محاسن الشعر وآدابه 2/280

4 - انظر د/ محمد عبد المطلب «قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني» - القاهرة - 1990 - ص 140، وانظر المظفر بن الفضل العلوي - نظرة الاغريض في نصرة القريض - ص 152 فما بعدها

5 - انظر «قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني» ص 140 ومابعدها

6 - سورة الاعراف 143

7 - الامير عبد القادر الجزائري - كتاب المواقف 1/47

8 - سورة طه 12

9 - الزمخشري - الكشاف - دار المعرفة بيروت (د ت) 2/531

10 - رد المتشابه الى المحكم (مراجعة وتعليق) عبد الرحمن حسن محمود - عالم الفكر - القاهرة 1988 - ص 168/169

11 - سورة البقرة 117

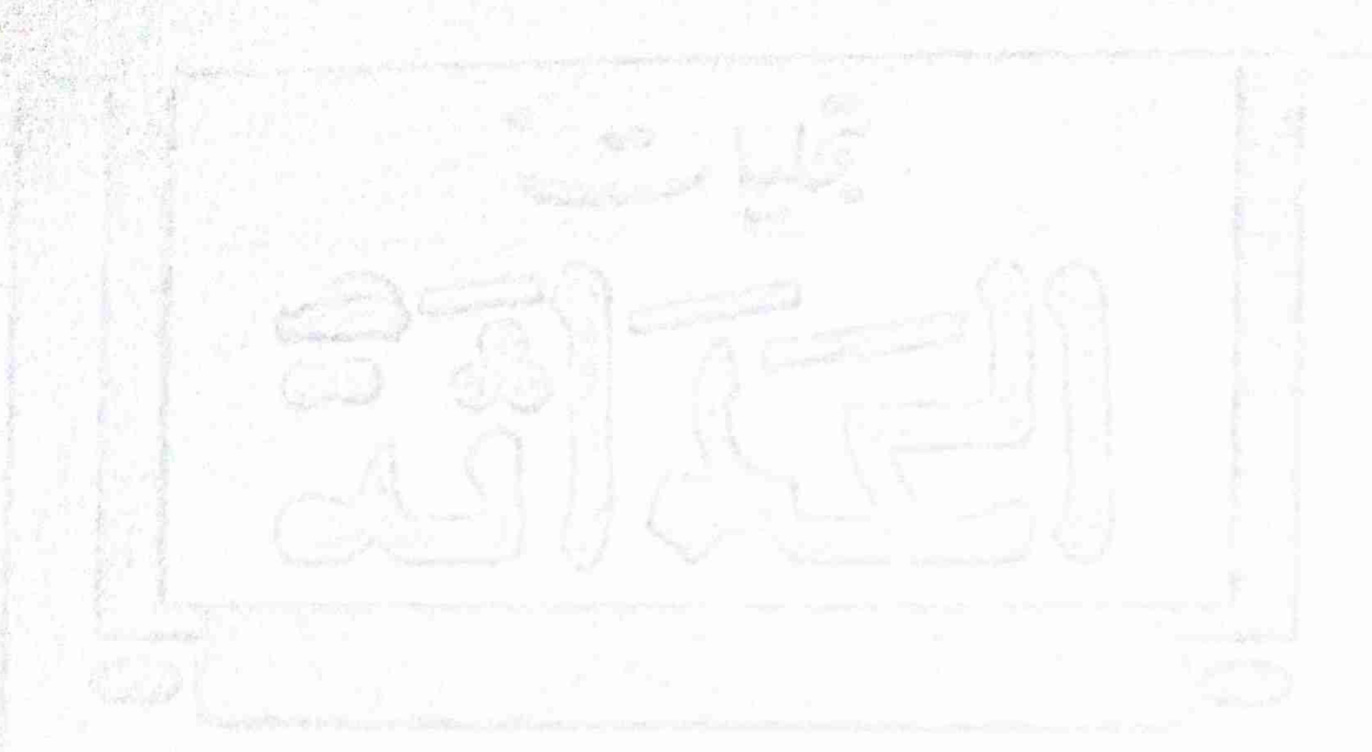
12 - الكشاف 1/307

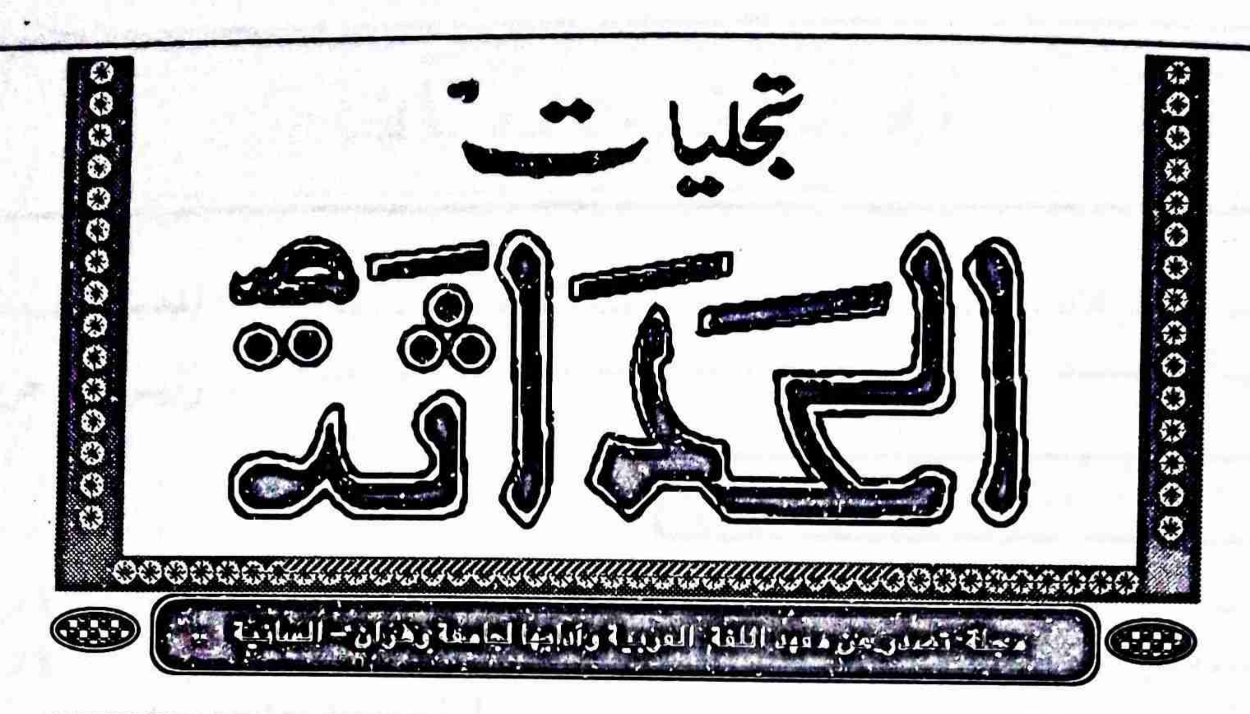
13 - ذو عتلة صاحب جفوة وغلظ

14 - سورة البقرة 96

15 - سورة التكاثر 1

16 - سورة القلم 13، 14، ومعنى (زنيم) اللئيم الذي لامنفعة فيه.





العدد الأول السنة الأولى 1992

المحتويات



استهلالة الميلاد

تولد مجلة «الحداثة» لمعهد اللغة العربية وآدابها بوهران، فيتجلى في ميلادها، ومن خلال محمولاتها العلمية، اعتمال سافر لمخاض فكري شروط اكتماله مستوفاة، سواء من حيث عدد الباحثين، أومن حيث القناعة المنهجية التي توحد آراء هيئة البحث..

لا احد ينكر أن الصيرورة الفكرية الواعية هي اتصال واستمرار، وليست انقطاعا وانفصاما.

والقلم الجامعي هو اليوم في أمس الحاجة الى مهماز يدفع به الى التعبير.. فمنطق الأحداث يملي على العقل المتنور أن يبادر الى الفعل، وأن يعمل باستماتة لاعادة الاعتبار الى الفكر.. فثقافة التردى، والتدرن، والتسويق الموجه، والتسويغ الخسيس قد جنت على الأصالة ، وهدرت الأصول وقلبت للعقل والمعقولية ظهر المجن ، لتكرس واقعا انحطاطيا ، لا طائل فيه لسعي، أولتدبير.

ومن خصوصية الجامعى أنه يحترف البحث، والتنقيب فى الأفكار والنظريات ليستخلص عصاراتها ، لاترفا أو اشباعا لوازع التأمل فيه ، ولكن التزاما بدوره العلمي، واستجابة لكوامن الذات الجمعية المتطلعة بواسطة كلية أفرادها ، ومن خلالهم، الى امتلاك أسباب القوة والنهوض..

و«الحداثة» اذ تستقبل الحياة فانها لعازمة على أن تجعل من ساحاتها مضمار تجديد وتأصيل، وقناة ربط وتوصيل، متحولة بالكتابة من وضع العقارية Pharmakon، أو الرديف (double) حيث كان وضعها فيه أفلاطون ، أو من وضع النخاسة والنجاسة الذي ظل «باتاي» (Bataille) ينافح لانتشالها من أوضاره.. الى حضور فيه امتلاء الهوية ، وسماكة الذات ، المتجذرة في أرضيتها المعرفية ، والمتعالقة مع روافد الكون الفكرى ، والانسانى ، على نحو يقوي فيها الاحساس بالجدارة ، وبالقدرة على تدارك الركب بذات الوتيرة التي لازمت خطا سيبويه، والجاحظ، وابن قتيبة، والتوحيدي، والجرجاني، وحازم، وابن خلدون، وابن رشد، وابن عربي، وأخرين كثيرين من الاعلام الزهر، ركائز حضارتنا..

وتظل المجلة بمواصفات «حداثتنا» واسطة أداء، قد لايصل صداها الا لمن كان معنيا بفحواها، من المختصين والدارسين ، وهم على محدودية قطاعهم، يظلون، اذا ما أدركوا خطورة الدور الذى بامكانهم تأديته، الجهة المرشحة بجدارة لأن تراهن على المصير السعيد للوطن..

إن سلاح الفكر أمضى ، وأفتك سلاح، وفاعاليته التأهيبية، الإيعابية، مهيأة دائما لأن تكون بناء، أو أن تكون تدميرا على حد سواء..

وما يتراءى لنا اليوم عيانا بيانا هو أن واقعنا المسرطن لم يفقد أسباب المناعة الا حين تآكلت فيه عوامل المقاومة، وفي مقدمتها الفكر النير والأصالة الحق.. وإذا كان هذا الواقع ، ونظرا لتاريخيته المنصرمة، لم يُجَمِّعْ لذاته ثقافة موْصلة تمكن المجتمع من أن يخترق تحولاته المبتسرة بلا نكبات، فلقد فاقم من أوضاعه كونه ظل يمخر عباب التجريب، في شتى المستويات،

بعدة تأطيرية ناشئة، تنعدم لديها ـ غالبا ـ التجربة، ويعوزها النضوج.. وذاك هو شأن الجامعة التي يزيد من قلقلها هذا الواقع التشريعي والتسييري، والتكويني المبني على روح شبه تطوعية. ما اسرع ما تتدمر فيه القابليات، والارادات، والكفاءات تحت وطأة وصاية لاتفتأ مع التقلبات تهون.. آية ذلك هذا التلوين الغريب من التسميات المتدنية التي وُسمت بها وزارتنا طيلة العهود الماضية، الى ان انتهت الى وزارة الجامعات (والاضمار هو ان لا جامعيين هناك) ثم لتنطمس في نهاية المطاف، وتذوب في وزارة التربية.. وذاك مآل، جريرتُنا فيه كجامعيين ثابتة..

وماأكثر ما تتباين الافكار والتحليلات والآراء بصدد مَوْقَعَة العلة، ووضع التصورات للخروج من هذاالواقع، لكن هل يشفع لنا الجدل ان نظل في موقف الساهم اليائس، لاتزيدنا الطوارىء الا انعطابا، منتظرين مجيء الفرج، تجود به السماء علينا ذات حين، بلا جهد ولا اعنات حقيقيين، تتحفز جراءهما الهمة، وتتوهج العزيمة، على صعيد العمل العلمي ذاته، وفي غمرة مراساته العذبة، ومخاضاته الضروس.

اننا حين نحقق التطابق بيننا، وبين مهامنا كباحثين جامعيين اكادميين، وكعلماء او مشاريع علماء، سندرك مستوى الامتلاء الذي غُيِّبَ عن ساحتنا الجامعية حتى الآن.. ومايجعل من صوت الجامعة اليوم، نشازا لايتميز عن غيره، في صخب الجوطة، الا بفتوره، وحشرجته.. هو هذا الرضى بالوضع الفكري المدنس، وبتبعية الموجب للسالب، والاعلى للأدنى... والتهرب من الواجبات التي تقتضي حتما القبول بدفع التضحية.

ان منطق التخلي هو الداء المزمن الذي يقعد بالامة عن الاقلاع.. وليس مثل الحضور العلمي، لا التهريجي، في مجتمع تمكنت منه روح البزنسة بمختلف انواعها ومستوياتها، منافحا عن الجامعة، ومعضدا للفكر، وموطدا لمكانة الجامعي، في سلم التراتبات الاجتماعية.. وان اصدق همسة نلقي بها، من خلال مجلتنا، الى اهل الذكر والفكر هو ان قدرنا يحتم علينا ان نكون دعائم تأصيل وركائز تأسيس لثقافة وطنية، نيرة لاتهادن الهرطقات، والخزعبلات، في مختلف تمظهراتها.

وبعد،

فانه لايسعنا الا ان نعترف لصاحب الفضل الاول والاخير، بما قدم من تضحيات جسام في سبيل انجاز هذه المجلة الواعدة..

المدير:

سليمان عشراتي

كلمة العدد

بسم الله نبتدىء، وعليه نتوكل، وبه نستعين،

ونعود.

ونعود الى هذا الحلم الجميل الذي ظل يتأوبنا كالطيف العزيز، منذ انشاء كلية الآداب في جامعة وهران. وقد كان لنا شرف الاشراف على اول مجلة في هذه الجامعة اطلقنا عليها يومئذ «بحوث». فلما جاء نظام المعاهد مضى معهد اللغة العربية وآدابها على اصدار تلك المجلة، ولكن طوال عمره لم يزد على اصدار اكثر من عددين او ثلاثة، وفي شكل كئيب.

ثم مضى على المعهد عهد لم يفكر احد في هذه المجلة ولا في الكتابة فيها الى ان قيض الله لها، هذه الايام، فريقا من خيرة اساتذة المعهد، فاستخاروا الله، واجمعوا امرهم على ان يصدروا مجلة جديدة اسما، ومادة، وشكلا. فأما اسمها فهو على بركة الله «تجليات الحداثة». واما مادتها فهي مزيج بين التراث المشرق، والحداثة الراقية.. واما شكلها فهو عصري انيق.

وسينهض امر هذه المجلة على نظام المحاور بحيث سيحاول كتابها معالجة محور معرفي واحد في كل عدد على حدة. اما ما سيراه القارىء من غياب هذا السيرة في هذا العدد بالذات فذلك عائد الى انه مجرد عدد تجريبي. والآية على ذلك ان العدد المقبل سيكون امره وقفا على محور «إشكالية المصطلح في النقد الجديد».

وتعود فكرة الحداثة التي اختيرت اشكالية عامة لمواضيع هذه المجلة الى اننا نريد ان نحمل لواء هذه الحداثة النابعة من التراث العربي الحداثي في جامعة وهران، وننير بمشعلها الدروب المظلمة، ونناقش على هديها نظريات المعرفة في الحقول الانسانية، بمناهج حداثية ماستطعنا، وبانطلاقة من التراث ما الفينا الى ذلك من السبل سبيلا.

والحداثة في تمثلنا ليست معاصرة فجة تعلن القطيعة مع الماضي، بل تشن على هذا الماضي الذي يمثل التراث اساسا حروبا شعواء؛ فهذه معاصرة تغالط فتدعو، من حيث تريد او لاتريد، الى الجهل، والتخلف الفكري الذي يجتزىء من الثقافة بما حضر،

ويكفر منها بما غبر. فالحداثة لدينا هي كل الاعمال الادبية الراقية، الخالدة، المشرقة التي لم تبرح تعطو؛ وهي كل النظريات التي اثبت الدهر سلامتها.

ارأيت اننا نعد كثيرا من الشعر القديم حداثيا؛ وليكن ذلك من اشعار طرفة ولبيد وامرىء القيس وابي تمام وابي نواس والمتنبي وسواهم من امراء الشعر العربي القديم، فذلك شعر اذن لاينبغي وصفه بالقدم والبلى لمجرد مرور الزمن عليه. على حين اننا لانعد كثيرا من الشعر المعاصر حداثيا لمجرد ان قائله يعتزي الى العصر. فعصرانيته لاتشفع له في حداثيته.

واذا انصرف بنا الوهم الى النظريات المعرفية، لانتردد، كما لم يتردد معظم الذين سبقونا الى ذلك من النقاد الخرّيتين الحداثيين، في ان نصنف ابن جني، وعبد القاهر الجرجاني، والقرطاجني، والجاحظ ايضا في بعض تأملاته، في الحداثيين. فكأن افكارهم ونظرياتهم قيلت اليوم، ولا اقول: بالامس القريب.

ان الحداثة ثورة على التخلف الفكري، والجمود المعرفي، ودعوة الى ازدجاء التراث الى العصر، لا الذهاب بالعصر الى التراث. ثم انها دعوة الى التلاقح، والى التفاعل مع كل النظريات والقيم المعرفية الجديدة التي نرى انها تثري فكرنا، ولاتتعارض مع قيمنا الحضارية دينية كانت ام دنيوية.

فلنرنفع اذن لواء هذه الحداثة، ولننطلق اذن لنبشر بها في كل مكان، ولنتأهب للذود عنها بكل ما اوتينا من قوة العقل وبلاغة القلم وسلاطة اللسان، اذ لاسبيل الى تقدمنا الفكري، والى حملنا على العطاء الثر، والنتاج الكثر، والتفكير الحر الا هذه الحداثة نزجيها بين ايدينا، ونزدجي بها اذا ساقتنا نحو عوالم كلها تطلع واستشراف الى الخير والجمال والموضوعية والابداع.

رئيس التحرير

وهران في 1992/11/12

في الحداثة والتحديث..

نظرية التبليغ
بين الحداثة الغربية والتراث العربي

بقلم أ. د: عبد الملك مرتاض

اصطنع السيميائيون العرب مصطلح **«التبليغ»** و**«الابلاغ»** مقابلا للمصطلح الاوربي (COMMUNICATION). وهو في تمثلنا ادق وادل على هذا المعنى من مصطلح **«التواصل»** الذي قد يشيع في كتابات بعض النقاد العرب المعاصرين؛ ذلك بان المصطلح الاوربي انما ورد في اصوله على صيغة التعدية المعنوية؛ على حين ان معادله العربي **«التواصل»** لم يرد في العربية بهذا المعنى، بل هو محايد لايتعدى الى اي معنى في غيره؛ وانما يقتصر على مافيه من معنى في نفسه.

والتبليغ يشمل بالمفهوم العام للوضع الاخبار، او نقل امر من اعلى الى ادنى، او من اعلى الى مستوى مماثل له في الدرجة. وهو لفظ قديم الاستعمال في اللغة العربية، والاسم منه **«البلاغ»**. وقد ورد في القرآن العظيم وصفا لوظيفة الانبياء المرسلين ازاء من ارسلوا اليهم من الامم ليبلغوهم رسالات الله.

ويرتبط التبليغ ايضا، في مفهومه العام، برسالة توجه من طرف (أ) الى طرف آخر هو (ب) في حال انعدام الوسيط؛ اما في حال وجوده فان صورة التبليغ تغتدي مؤلفة، لكي تنجز، من ثلاثة اطراف:

(أ) او باث، او مرسل؛

(ب) او مستقبل اول على سبيل الوساطة؛

(ج) او مستقبل اخر على سبيل العلم.

ويزعم قريماس ان نظرية التبليغ انما جاءت على غرار نظرية الاعلام ويتمالق معها. وكان يرى ان هذه النظرية شديدة الميكانيكية (1).

ولما كانت نظرية التبليغ، في اصلها، نظرية لسانياتية (2) فانها لم تكد تعنى الا بالشبكة المظهرية الرابطة بين المرسل، والمتلقي، وما بينهما، وما يعتور علاقتهما من متعارفات الدلالة الوضعية

كالسياق الدال، والشفرة المستخدمة بين الطرفين؛ اي ان هذه النظرية، في تصورنا، لم تستطع تجاوز العلاقة الميكانيكية التي تحدث بين متخاطبين اثنين، ولم تجاوز قط ذلك الى الخطاب الادبي من حيث هو شبكة معقدة من النصوص التي، والى يومنا هذا، لم يفلح المنظرون في علمنة قراءتها، ولامنهجة تحليلها بشكل متفق عليه. اذ كانت هذه الشبكة النصوصية تشكل في نفسها شبكة اخراة من العلاقات المتواشجة بحيث يستحيل، في الوقت الراهن على الاقل، على اي جهاز فك كل الغازها، وتحليل كل ابعادها، وتفسير كل رموزها الا تحت اجراء التأويلية.

ومن الآيات على ذلك ان نظرية التبليغ؛ ويطلق عليها عبد الله الغذامي **«نظرية الاتصال»** (3) (وقد كنا اومأنا الى ان اللاحقة الاوربية (TION) او (CION) او (ZION) تفيد التعدية بنفسها مما يبعد سلامة اي مصطلح عربي يقترح معادلا للاصل الاوربي ما لم يكن فيه، هو ايضا، معنى التعددية الصريحة) نظرية لسانياتية، وقصار ها، بحكم طبيعة وظيفتها، ان تجلو العلاقة بين المرسل والمتلقي في تخاطبهما، وعبر ملفوظ جملي، لا عبر خطاب - ان دوسيسير يقترح دسمة لهذه العلاقة الثنائية تنهض على تصور ان (أ) يبث رسالته لـ (ب)؛ وان هذا البث ينطلق من فم (حنجرة) (أ) الذي انما يعبر عما كان الدماغ امره به، فتبلغ رسالته أذن (ب) التي تحولها الى دماغه لكي يفك شفرتها. واذا قدر لـ (ب) ان يجيب (أ) فان هذا الفعل ذاته سيتكرر، ولكن معكوسا، بحيث ينطلق من حنجرة (ب) لينتهي الى اذن (أ)، لتتحول الرسالة المبثوثة الى دماغه لفكها (4).

وقد يمكن ان يتكرر هذا الشأن الى ما لا نهاية من العلاقات التواصلية بحيث ان:

(أ) يبث الى (ب)؛

(أ) يستقبل بث (ب)؛

ثم يعود (أ) فيبث الى (ب)، وهكذا دواليك...

وتنهض نظرية دوسوسير على نزعة اجتماعية، ذلك شأن معروف بين الناس، حيث كان يرى التبليغ ضربا من الحدث الاجتماعي الملاحظ في فعل الكلام. كما تقوم نظريته، نتيجة لذلك، على وجود شخصين اثنين على الاقل (باث ومتلق) لسريان تيار الكلام (5).

ومن الواضح ان هناك جهازا ذكائيا وميكانيكيا ينهض بالجهاز مثل

هذا التواصل القائم بين طرفين اثنين؛ فهناك:

1 - الدماغ: وهو الذي يبث اصلا الفكرة العارضة، او المقررة، الى الحنجرة آمرا اياها بالنطق على نحو معلوم؛ فيكون طرف (أ) مركبا من جهاز معقد هو:

- الدماغ الذي يحضر الرسالة.

- الفم (اللسان والحنجرة وماله بهما صلة) الذي ينقلها بالموجات الصوتية على نحو بعينه (جهارة، خفوت، صراخ...).

على حين ان المتلقي (ب) اذا لم يشأ الاجابة، فانه يمكن ان يجتزىء بجهاز السمع فقط لاستقبال رسالة الباث (أ)؛ لكنه ان شاء الحوار فانه سيأتي الصنيع نفسه باستخدام الجهار البثي المتمثل خصوصا في الموجة الصوتية لتبليغ سمع (آ).

وكان النفساني بوهلر يذهب الى ان النشاط اللسانياتي يتحدد بوظائفه الثلاث المتمثلة في:

1 - التعبير من حيث هو باث؛

2 - النداء من حيث هو مبثوث له، او متلق؛

3 - الاستحضار بما فيه من طبيعة الاحالة على المرجع او السياق (6).

فجاء رومان ياكبسون الى هذه النظرية التبليغية الثلاثية الاطراف فاضاف اليها، وفصل من امرها ما كان موجزا فغدت سداسية العلاقة:

سياق

باث ——— رسالة ——— متلق

اتصال

شفرة (7)

فهذه هي الرسمة الياكبسونية لنظرية التبليغ اللسانياتية.

على حين ان دو سوسير، تنهض رسمته، كما كنا رأينا، على الصورة نفسها تقريبا ولكن بالتركيز على جهازي النطق والسمع من وجهة، والارسال والاستقبال من وجهة اخراة (8).

وبالالحاح على ثنائية الاطراف في هذه النظرية لدى دو سوسير من وجهة، والتركيز على السياق وضرورة الاتصال لدى ياكبسون من وجهة اخراة (ونلاحظ ان ياكبسون يلخص رسمة دو سوسير المتمثلة في ارسال الحنجرة واستقبال الاذن في عملية التبليغ فيما يطلق عليه **«الاتصال»** (CONTACT)، (وهو غير التوصيل او التبليغ كما نرى) الذي يعني من وجهة اخراة ثنائية الوظيفة التبليغية باقتصارها، منطوقا ومفهوما، على باث ومستقبل وحدهما) يتأكد ضيق هذه النظرية، او محدودية وظيفتها التبليغية بحيث لايمكن تعميمها على الوظيفة الارسالية في الخطاب الادبي؛ وانما تظل ميكانيكية الوظيفة المتعلقة برسالة محدودة لاتعدوها.

نظرية التبليغ لدى بلومفيلد (BLOOMFIELD)

سيناريو جاك وجيل:

«انهما يتجولان في طريق ما، وجيل جائعة. وترى تفاحة في شجرة. وتحدث شيئا من الصوت المعبر بحنجرتها ولسانها وشفتيها. فيثب جاك، فيتسلق الشجرة، فيقطف تفاحة، ثم يضعها في يد جيل. وتأكل جيل هذه التفاحة» (9).

ومعروف في كتب اللسانيات الغربية ان نظرية بلومفيلد تمثلها هذه الرسمة:

حع ـــــ رع ـــــ دض ـــــ حض

تفسير هذه الرسمة

1 - ح.ح = الحافز الحقيقي (Le Stimulus effectif)

(شعور جيل بالجوع ومشاهدتها التفاحة).

2 - رع = رد «الفعل العملي» (Réaction active)

(مجاوزة جاك السياج، وتسلقه الشجرة).

3 - رض = «رد الفعل الاستعاضي» (Réactive substitutive)

(جيل تنتج ملفوظا) (الموجات الصوتية تنفرز من حنجرتها وشفتيها).

4 - ح ض - «الحافز الاستعاضي» (Stimulus substitutif)

(ملفوظ جيل يسمعه جاك).

3 - رَ من رأى يرَى بمعنى انظر.

4 - عِ من وَعَى يَعِي بمعنى افهم.

5 - دِ من وَدَى يَدِي بمعنى أعط.

وقد جاءت هذه الافعال في المنظومة مرتبة على النحو التالي:

إِنِّي أَقُولُ لِمَنْ تُرْجَى وِقَايَتُهُ	قِ المستجير، قِيَاه، قُوه، قِي، قِينَ
وَإِنْ هُمُو لَمْ يَفُوا بِالوَعْدِ قُلْتُ لَهُ	فِ العهدَ وَيْكَ، فِيَاه، فُوه، فِي، فِينَ
وَقُلْ لِرَاءٍ رَأَى صَيْداً لِيَقْتُلَهُ	رَ الصيدَ وَيْكَ، رِيَاه، رُوهُ، رِي، رِينَ
وَإِنْ هُمُو لَمْ يَعُوا قَوْلِي أَقُولُ لَهُ	عِ القَوْلَ، وَيْكَ، عِيَاهُ، عُوهُ، عِي، عِينَ
وَقُلْ لِقَاتِلِ إِنْسَانٍ عَلَى خَطَإٍ	دِ مَنْ قَتَلْتَ، دِيَاهُ، دُوهُ، دِي، دِينَ

نستنتج من المنظومة ان الجرجاني خص الشطر الثاني لتصريف هذه الافعال، فبدأ بفعل الامر الدال على المخاطب المذكر، ثم المثنى بنوعيه، ثم جمع المذكر، ثم المخاطبة المؤنثة، ثم ختم الشطر بجمع الاناث، اما الشطر الاول فقد حوى معنى فعل الامر ضمن جملة مفيدة:

العالم الثاني هو ابن مالك المتوفى سنة (672هـ)، فقد ساهم في هذا المجال بمنظومة (5) حوت عشرة افعال ضمن عشرة ابيات، وقد وردت افعالها مرتبة على النحو التالي:

1 - قِ من وَقَى يَقِي بمعنى احفظ.

2 - لِ من وَلِيَ يَلِي بمعنى تول.

3 - شِ من وَشَى يَشِي بمعنى نمنم وحسّن.

4 - دِ من وَدَى يَدِي بمعنى أعط.

5 - رَ من رأى يرَى بمعنى انظر.

6 - عِ من وَعَى يَعِي بمعنى افهم.

7 - إِ من وأى يَإِي بمعنى عد.

8 - نِ من ونَى يَنِي بمعنى تأنّ.

9 - فِ من وَفَى يَفِي بمعنى وفّ.

10 - جِ من وَجَى يَجِي بمعنى احبب.

ونجد هذه الافعال مرتبة في المنظومة على النحو التالي:

إِنِّي أَقُولُ لِمَنْ تُرْجَى شَفَاعَتُهُ قِ المُسْتَجِيرَ، قِيَاهُ، قُوهُ، قِي، قِينَ

وَإِن صَرَفْتَ لِوَالٍ شُغْلَ آخَرَ قُلْ لِ شُغْلَ هَذَا، لِيَاهُ، لُوهُ، لِي، لِينَ

وَإِنْ وَشَى ثَوْبَ غَيْرِي قُلْتُ فِي ضَجَرٍ شِ الثَّوْبَ وَيْكَ، شِيَاهُ، شُوهُ، شِي، شِينَ

وَقُلْ لِقَاتِلِ إِنْسَانٍ عَلَى خَطَإٍ دِ مَنْ قَتَلْتَ، دِيَاهُ، دُوهُ، دِي، دِينَ

وَإِنْ هُمُو لَمْ يَرَوْا رَأْيِي أَقُولُ لَهُمْ رِ الرَّأْيَ وَيْكَ، رِيَاهُ، رُوهُ، رِي، رِينَ

وَإِنْ هُمُو لَمْ يَعُوا قَوْلِي أَقُولُ لَهُمْ عِ القَوْلَ مِنِّي، عِيَاهُ، عُوهُ، عِي، عِينَ

وَإِنْ أَمَرْتَ بِوَأْيٍ لِلْمُحِبِّ فَقُلْ إِ مَنْ تُحِبُّ، إِيَاهُ، أُوهُ، إِي، إِينَ

وَإِنْ أَرَدْتَ الوَنَى وَهُوَ الفُتُورُ، فَقُلْ نِ يَا خَلِيلُ، نِيَاهُ، نُوهُ، نِي، نِينَ

وَإِنْ أَبَى أَنْ يَفِيَ بِالْعَهْدِ، قُلْتُ لَهُ فِ يَا فُلَانُ، فِيَاهُ، فُوهُ، فِي، فِينَ

وَقُلْ لِسَاكِنِ قَلْبِي إِنَّ سِوَاكَ بِهِ جِ القَلْبَ مِنِّي، جِيَاهُ، جُوهُ، جِي، جِينَ

والملاحظ في المنظومة انها على نسق منظومة الجرجاني، أي: ان الشطر الاول خصه ابن مالك لمعنى الفعل، والشطر الثاني خصه لتصريف هذا الفعل الباقي على حرف واحد في الامر، ولكن يسجل لابن مالك انه اضاف خمسة افعال لم يشر اليها عبد القاهر الجرجاني، والافعال هي:

(ل)، و(شِ)، و(إِ)، و(نِ)، و(جِ).

والمنظومة في منهجها وشكلها لم تخرج عما سبق في منظومة عبد القاهر الجرجاني.

العالم الثالث هو الشيخ محمد الدمنهوري من علماء القرن الرابع عشر الهجري فقد جمع تسعة (9) افعال لم نعثر عليها في منظومة الجرجاني، او ابن مالك والافعال هي:

1 - رِ من وَرَى يَرِي بمعنى فسد.

2 - هِ من وَهَى يَهِي بمعنى سقط.

3 - تِ من أَتَى يَأْتِي بمعنى جاء.

4 - خِ من وَخَى يَخِي بمعنى قصد.

5 - صِ من وَصَى يَصِي بمعنى وصل.

6 - كِ من وَكَى يَكِي بمعنى ربط.

7 - حِ من وَحَى يَحِي بمعنى كتب.

8 - مِ من وَمَى يَمِي بمعنى اشار.

9 - سِ من وَسَى يَسِي بمعنى حلق شعر رأسه.

وقد جاءت هذه الافعال ضمن المنظومة التالية:

وَإِنْ تَرُمْ تَفْسِدَن كَيْدَ الوُشَاةِ فَقُلْ ... رِ الْكَيْدَ مِنِّي، رِيَاهُ، رُوه، رِي، رِينَ
وَإِنْ أَرَدْتَ سُقُوطَ العَاذِلِينَ قُلْتُ لَهُ ... هِالأَنِيسُ، هِيَاهُ، هُوهُ، هِي، هِينَ
وَإِنْ أَبَى الحُبَّ يَأْتِينِي أَقُولُ لَهُ ... تِ يَا غَزَالُ، تِيَاهُ، تُوهُ، تِي، تِينَ
وَإِنْ أَرُم مِنْهُ قَصْدَ النَّفْعِ قُلْتُ فَتَى ... خِ نَفْعَ صَبّ، خِيَاه، خُوهُ، خِي، خِينَ
وَإِنْ بِوَصْلِي أَبْغِي الخَيْرَ قُلْتُ لَهُ ... صِ مَنْ تَعْنِي، صِيَاهْ، صُوهُ، صِي، صِينَ
أَمَا إِذَا رُمْتَ كَتْمَ السِّرِّ قُلْتُ رَشَا ... كِ مَا أَقُولُ، كِيَاهُ، كُوهُ، كِي، كِينَ
وَإِنْ أَرُم كَتَبَ شَرْحِ الحَالِ مِنْهُ أَقُلْ ... حِ مَا فَعَلْتَ، حِيَاهُ، حُوهُ، حِي، حِينَ
وَإِن لإبَانَةٍ بِالوَصْلِ أَبْغِ أَقُلْ ... مِ إِذْ تَصِلْنِي، مِيَاهُ، مُوهُ، مِي، مِينَ
كَذَاكَ أَقُولُ لِحَلَّاقِ الشُّعُورِ فَنِي ... سِ شَعْرَ خَلِيلِي سِيَاهُ، سُوهُ، سِي، سِينَ

سبق وأن قلت إن الدمنهوري جمع تسعة افعال لم نعثر عليها عند من سبقه، وبخاصة عند من نظم هذه الافعال في المشرق العربي فيما توصلت اليه، الا ان الدمنهوري لم يخرج عن منهج الجرجاني وابن مالك، وقد تنبه الى هذا الامر مصطفى الهدري عندما قال: «وقد ذيلها [الهاء تعود على منظومة ابن مالك] صاحبنا [اي الدمنهوري] اسعده الله بالتسعة الباقية على نسق نظامه مشيرا الى معنى كل فعل في الشطر الاول من بيته، كما فعل ذلك في كلامه، فقال على هذا المنوال : (7) واتى بالمنظومة السالفة الذكر.

ثانيا : علماء المغرب العربي والاندلس

من العلماء الذين كان لهم دور في نظم الافعال الباقية على حرف واحد في المغرب والاندلس هو ابن السِّيد البَطَلْيَوْسِي المتوفى (521هـ)، وهو من علماء الاندلس المشهورين بالادب واللغة والنحو، الا انني

لم اعثر على منظومته في هذا الموضوع كاملة وما وجدته منسوبا لهذا العالم هو مطلع المنظومة وهو:

إِنِّي أَقُـــولُ لِمَنْ تُرْجَى وِقَـــايَتُـــهُ قِ المُسْتَجِيرَ، قِيَاهُ، قُوهُ، قِي، قِينَ

يقول العربي بن سنوسي القيرواني المستغانمي في كتابه «القولة الشافية بشرح القواعد الكافية (8) (ص 21-22) ما نصه: «فنقول في نحو : قِ نفسك. قِ: فعل امر، والمسموع من هذا النحو افعال اشار اليها البطليوسي في ابيات مشهورة:

إِنِّي أَقُـــولُ لِمَنْ تُرْجَى وِقَـــايَتُـــهُ قِ المُسْتَجِيرَ، قِيَاهُ، قُوهُ، قِي، قِينَ

الى آخر القصيدة».

يتضح من قول المستغانمي ان البطليوسي له منظومة في فعل الامر الباقي على حرف واحد، الا انني لم اعثر عليها، وما ذكرته هنا اعتمدت فيه على قول العربي بن سنوسي القيرواني المستغانمي.

العالم الثاني من علماء الاندلس الذين اهتموا بهذا الموضوع هو ابن لُبّ الاندلسي المتوفى سنة (782هـ). فقد جمع في منظومة سبعة افعال باقية على حرف واحد في سبعة ابيات جاءت مرتبة على النحو التالي: (9)

1 - قِ من وَقَى يَقِي.
2 - عِ من وَعَى يَعِي.
3 - رَ من رأى يَرَى.
4 - شِ من وَشَى يَشِي.
5 - فِ من وَفَى يَفِي.
6 - لِ من وَلِيَ يَلِي.
7 - دِ من وَدَى يَدِي.

اما المنظومة فهي كالتالي:

إِنّي أَقُـــولُ لِمَنْ تُرْجَى وِقَـــايَتُـــهُ ... قِ المُسْتَجِيرَ، قِيَاهُ، قُوهُ، قِي، قِينَ

وَإِنْ هُمُـو لَمْ يَعُـوا قَـوْلِي أَقُـولُ لَهُمْ ... عِ الْقَـوْلَ وَيْحَكَ، عِيَاهُ، عُوهُ، عِي، عِينَ

وَإِنْ هُمُـو لَمْ يَرَوْا قَـوْلِي أَقُـولُ لَهُمْ ... رَ الـرَّأْيَ وَيْـكَ، رَيَـاهُ، رَوْهُ، رَيْ، رَيْـنَ

وَإِنْ هُمُـو لَمْ يَشُـوا الثَّـوْبَ أَقُـولُ لَهُمْ ... شِ الثَّـوْبَ وَيْكَ، شِيَاهُ، شُوهُ، شِي، شِينَ

وَمَنْ أَبَى أَنْ يَفِيَ بِالعَـهْـدِ قُلْتُ لَهُ ... فِ يَاخَبِـيثُ، فِيَـاهُ، فُـوهُ، فِي، فِينَ

وَمَنْ أَبَى أَنْ يَلِيَ الأَمْـرَ أَقُـولُ لَهُ ... لِ الأَمْـرَ وَيْكَ، لِيَـاهُ، لُوهُ، لِي، لِينَ

وَمَنْ أَبَى بِدِيَةِ القَـتِـيلِ قُلْتُ لَهُ ... دِ مَنْ قَتَلْتَ، دِيَاهُ، دُوهُ، دِي، دِينَ

من خلال هذه الابيات نستنتج امورا منها :

أ - ان افعال هذه المنظومة هي نفسها ما سمعناه في منظومة ابن مالك.

ب - منهج المنظومة عموما هو منهج ابن مالك ومن سبقه.

جـ - لعل هذا راجع الى ان ابن لب اطلع على ما نظم في هذا الموضوع في الاندلس وبالاخص على منظومة ابن السيد البطليوسي التي يشبه مطلعها مطلع منظومة ابن لب.

العالم الثالث من العلماء الجزائريين وهو العربي بن سنوسي القهرواني المستغانمي المتوفى في اوائل القرن الثالث عشر الهجري (10)، فقد ذكر في كتابه المخطوط الموسم بـ «القولة الشافية بشرح القواعد الكافية» (8) (ص 21، 22) ما نصه: «وقد نظمت ما نظمته مع زيادة بقولي»، والزيادة هنا يشير بها الى انه زاد افعالا على ما جاء في منظومة البطليوسي السالف الذكر.

اما الافعال التي ذكرها **المستغانمي** فهي احد عشر فعلا وهي:

1 - قِ من وَقَى يَقِي .

2 - لِ من وَلِيَ يَلِي .

3 - شِ من وَشَى يَشِي .

4 - عِ من وَعَى يَعِي .

5 - دِ من وَدَى يَدِي .

6 - إِ من وَأَى يَأي .

7 - هِ من وهى يهي .
8 - خِ من وخى يخي .
9 - مِ من ومى يمي .
10 - رَ من رأى يرى .
11 - فِ من وفى يفي .

وقد جاءت هذه الافعال ممنهجة في بيتين وهما :

كُلُّ مَـــايبــــقى عَلى عَيْنٍ فــــقطْ   فِي أَمْـرٍ مُـفْــرَدٍ، وَغـيْـرِهَا سَـقَط
وَقَـــى وَلـــيَ وَشَـــى وَرَى وَعَـــى وَدَى   وَأَى وَهَـــى وَخَـــى وَمَـــى وَفَـــى

يلاحظ ان المستغانمي لم يأت بالحروف الدالة على فعل الامر، وانما اشار الى ذلك قائلا:

كُلُّ مَـــا يَبْـــقَى عَلى عَيْنٍ فَــــقَطْ   فِي أَمْـــرٍ مُـــفْــرَدٍ، وَغـيْــرِهَا سَـقَطْ

اي ان الامر قد يبقى منه حرف واحد وهو عينه وما عداه يسقط.

اما منهجه في البيتين فينحصر فيما يلي:

1 - خص البيت الاول للقاعدة العامة التي يبقى فعل الامر على حرف واحد.
2 - ان البيت الثاني جمع فيه احد عشر فعلا ماضيا.
3 - انه لم يشر الى المثنى والجمع بنوعيهما وكذلك المفرد.
4 - لم يذهب المستغانمي مذهب الاندلسيين، او المشارقة في النظم والترتيب والشكل العام.
5 - لم يجمع المستغانمي كل افعال الامر الباقية على حرف واحد المذكورة في كتب المشارقة.
6 - قد اضاف المستغانمي على ما جاء به البطليوسي، ويتضح من قوله: «وقد نظمت ما نظمته مع زيادة بقولي».
7 - وقد تفرد المستغانمي في امرين:

الاول: انه جمع كل الافعال في بيت واحد.

الثاني: لم يتبع منهجا من المناهج التي سبقته في نظم هذه الافعال، وفي شكلها العام.

هذه قراءة في تراثنا حاولت فيها ان اجمع شتات هذا الموضوع الطويل مركزا على الاهم فيه.

ولعل القارىء يسأل ماهي الصلة بعد هذا العرض في هذا الموضوع بين علمائنا الاوائل في المشرق العربي والمغرب؟

اقول ان الصلة تتجسد في امور كثيرة اهمها:

1 - اجماع العلماء في المشرق والمغرب المذكورين في الموضوع على نظم هذه الافعال.

2 - اجماع العلماء على ان يكون الشطر الاول لمعنى الفعل، والثاني لتصريفه ماعدا المستغانمي.

3 - قد نعثر على فعل او اكثر تكرر عند هؤلاء العلماء مثل فعل (قِ).

4 - بقاء فعل الامر على حرف واحد.

5 - اتفق جل العلماء على منهج واحد في نظم هذه الافعال ماعدا المستغانمي.

6 - اتفق جل العلماء على منهج واحد في ترتيب هذه الافعال عند تصريفها ماعدا المستغانمي.

7 - تأثر عالم بآخر وارد في جل المنظومات.

8 - على الرغم من ان المستغانمي لم ينهج منهج السالفين له سواء كانوا من علماء المغرب، ام من علماء المشرق في نظم هذه الافعال، الا ان الصلة غير مقطوعة بينه وبينهم في الموضوع، ولعلها تبرز في:

أ - جمع الافعال.

ب - نظمها.

جـ - بقاء الفعل على حرف واحد في فعل الامر.

د - اشتراكه مع غيره في بعض الافعال في مثل (قِ).

هـ - ان المستغانمي نفسه اكد على انه اطلع واستفاد من منظومة ابن السيد البطليوسي، واضاف اليها.

والموضوع مازال في حاجة الى دراسة وافية لسعته، ولايمكن لي في صفحات معدودة ان اغطيه. - والله الموفق -

الاحالات

1 - لسان العرب 90/11 وما بعدها (صرف)، وابنية الفعل في شافية ابن الحاجب ص 83، د/ عاصم نورالدين، دراسة لسانية لغوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، وفي علم الصرف ص17، د/ امين علي السيد، ط: 11، دار المعارف ـ مصر ـ 1976م. وفي تصريف الافعال ص 9، د/ عبد الرحمان شاهين، مكتبة الشباب ـ القاهرة 1982م.

2 - الكتاب لسيبويه، ط: 1، مطبعة الكبرى الاميرية بولاق مصر 1316هـ وحقق من طرف أ/ عبد السلام هارون ـ مطبعة دار القلم وغيرها ـ القاهرة 1975 وغيرها.

3 - سر صناعة الاعراب لابن جنّي، تحـ د/ حسن هنداوي، ط: 1، دار العلم دمشق 1985م.

4 - منظومة عبد القاهر الجرجاني ضمن كتاب «شراب الراح فيما يتوصل به للعزّي والمراح» لعمر الطرابيشي. تحـ د/ البدراوي زهران ط: 1، دار المعارف ـ مصر ـ 1981م.

5 - منظومة ابن مالك مخطوطة في دار الكتب المصرية برقم 9 مجاميع، ومخطوطة اخرى تحت رقم 448 صرف دار الكتب المصرية وقد حقق الدكتور مختار بوعناني هذه المنظومة ولم تنشر بعد.

6 -منظومة الدمنهوري نجدها في كتاب فرائد الفوائد الوفية، لشرح ضابط الافعال المركبة والحرفية (ص10 - 11) جمع مصطفى البدري القاهرة 1278 هجري، وفي حاشية الخضري على ابن عقيل ص 34 - 35 (هامش) مطبعة الاستقامة ـ القاهرة.

7 -يراجع قول مصطفى البدري في كتابه: «فرائد الفوائد الوفية لشرح ضابط الافعال المركبة والحرفية» ص 10.

8 - القولة الشافية بشرح القواعد الكافية، للعربي بن سنوسي القيرواني المستغانمي، مخطوط ومنه نسخة مصورة في مكتبتي.

9 - منظومة ابن لب عثرت عليها مخطوطة على اللوحة الاخيرة في «فيما بني من الحروف والافعال والاسماء» لأبي عبد الله البرجي تاريخ النسخ سنة 1261 هجرية وهي مصورة في مكتبتي.

10 - يراجع معجم اعلام الجزائر لعادل نويهض (ص 297) مؤسسة نويهض الثقافية ـ بيروت ـ الطبعة الثانية 1980م.

ظهور الشروح الشعرية

بقلم الاستاذ محمد تحريشي

ليس في مقدور الباحث ان يجزم بزمان ظهور الشعر العربي، ولكننا نقر انه ظهر بظهور الانسان الذي يقرضه، فقد مر بمراحل عدة حتى وصل الينا شعرا متكاملا فنيا. ولعل الذاكرة التي حفظته لاتتجاوز مائة وخمسين سنة قبل ظهور الاسلام. (1)

الرواية:

لعل اولى المراحل التي مر بها هذا الفن القدير هي مرحلة الرواية الشفهية، فقد تناولته جملة من الرواة، انقسموا الى فئات، منها فئة الشعراء التي انقسمت بدورها على طائفتين، طائفة الشعراء الذي يروون شعر شاعر بعينه، فيحفظون هذا الشعر ويتتلمذون على الشاعر، ومن هذه الطائفة الحطيئة الذي كان راوية زهير بن ابي سلمى، وابنه كعب، وزهير هذا راوية اوس بن حجر (2). واما الطائفة الثانية من هؤلاء الشعراء الرواة، فكانوا «يروون شعرا لمن سبقهم، ولبعض من عاصرهم من الشعراء، ولايخصون شاعرا بعينه يتتلمذون عليه، وانما يردون مناهل شتى يشتقون منها ماشاء لهم الفن الشعري ان يشتقوا، ثم يصدرون وقد اكتملت لهم شخصيتهم الفنية المستقلة (3)، ويعد ذو الرمة من رجال هذه الطائفة، اضافة الى ان رجال هذه الفئة كانوا شعراء قرضوا الشعر، ثم حسنوا فنهم لاتصالهم الدائم بالشعر رواية وقرضا.

ولقد كان لهؤلاء الشعراء الرواة دور كبير في المحافظة على هذا الشعر من الضياع، وكانوا بطرقهم هذه خير ناقل لهذا التراث. وكان عملهم هذا ينبع من حبهم لهذا الفن، الذي كان من المقومات الاساسية للحفاظ على القبيلة، واحد اسلحتها الضرورية في الدفاع عن وجودها، واحدى وسائلها الاعلامية لنشر مآثرها، وخلودها بخلود هذا الشعر.

وقد رفد فئة الشعراء الرواة هذه، فئة العلماء الرواة، التي اهتمت بالشعر والشاعر، من خلال اهتمامها باللغة، وما يتصل بها. فكان هؤلاء العلماء يرحلون الى البوادي حيث الاعراب، لمشافهة هؤلاء

الذين لم يفسد سلائقهم اللحن بقصد الدراسة والتحليل، ووضع قواعد وضوابط لهذه اللغة المعربة. وقد عاش هؤلاء العلماء «في القرن الثاني ومطلع الثالث، واخذ عنهم العلماء في القرون التالية للقرن الثاني، ثم يقفون عندهم ولا يعدونهم في الغالب الاعم... هؤلاء العلماء الذين تنتهي عندهم الرواية الادبية للجاهلية طبقتان، الطبقة الاولى هم: ابوعمرو بن العلاء وحماد الراوية ثم خلف الاحمر والمفضل الضبي ومن في طبقتهم، اما الطبقة الثانية فهم تلامذة هذه الطبقة الاولى، واشهرهم الاصمعي، وابو زيد، وابو عبيدة، وابو عمرو الشيباني، ثم ابن الاعرابي، ومحمد بن حبيب، وابو حاتم السجستاني ومحمد بن سلام (4).. ويضاف الى هؤلاء ابو سعيد السكري، وعلي بن عبد الله الطوسي وابن السكيت وثعلب وغيرهم كثير.

ولقد كان لهؤلاء العلماء شرف الحفاظ على كثير من التراث الفني لهذه الامة وصيانته من الضياع، على الرغم من ان الهدف الذي كانوا يسعون اليه هو الاكثار من الشعر للاستشهاد به في مسائل النحو، وخدمة ما يضعونه من قواعد ودراسات لهذه اللغة، وقد قدموا بعملهم هذا خدمة كبيرة للدارسين بعدهم. ولولا جهود هؤلاء لما وصل الينا هذا التراث الضخم، ولولاهم لما اتيح لنا الافادة من هذا التراث. انقسم هؤلاء الرواة العلماء، حسب مدرستي ذلك الوقت الكوفة والبصرة، على كوفيين وبصريين. فكان الكوفيون اكثر حرية في الاخذ من الاعراب، على حين كان البصريون اكثر تشددا وتضييقا، فاسقطوا كثيرا من مصادر الكوفيين من الحسبان، واتهموهم بالتزيد والوضع.

ويبدو ان علماء القرن الاول الهجري لم يكونوا ليكتفوا «برواية الشعر الجاهلي وانشاده في المجالس والمحافل، وانما كانوا كذلك يعلمونه الصبيان تعليما.....» (5). وبهذا حددوا علاقتهم بهذا الشعر، وكأنها علاقة الاب بابنه، فلعنايتهم به، كانوا يروونه، ثم ينشدونه في المجالس والمحافل، ومن ثم يعلمونه ويلقنونه الصبيان وبهذا يضمنون لعملهم، ولهذا الفن الذي احبوه الاستمرار والبقاء حتى تكون الاستفادة منه كبيرة.

ويرى ابن سلام الجمحي (6) ان رواية الشعر توقفت، او قل الاهتمام بها نظرا لانشغال المسلمين بنشر تعاليم الدين الجديد، وبالفتوحات، الا ان هناك رأيا لاحد المحدثين يخالف هذا، ويزعم ان الرواية لم تتوقف عند هذا الحد، بل استمرت (7)، وقد يكون لهذا الرأي الاخير بعض الوجاهة وان كان لاينفي ماذكره ابن سلام، لأنه حين يقر بذلك يضع نصب عينيه ان الشغل الشاغل للمسلمين في ذلك الوقت انما

كان الدين الجديد وما امرهم به من تعاليم، منها الجهاد في سبيل الله، والدعوة الى عبادته، فكانت الفتوحات الاسلامية الكبرى. ومع ذلك كله، فقد ظل الشعر خلال هذه الفتوحات، وطوال القرن الاول الهجري بين ايدي الرواة يتناقلونه من جيل الى جيل. ومما زاد في اتساع دائرة رواية الشعر العربي بروز عدد كبير من شعراء اسلاميين فحول هذه الفترة من الزمن. ولما جاء القرن الثاني «وهو عصر توقف الفتوح، وعصر الاستقرار، والانشاء الحضاري، انصرفت القوى المبدعة المنظمة الى الجهاد في ميدان جديد هو ميدان الفكر، واخذت تستفرغ من مجهودها كي تجمع الاثار المفرقة، وتبحث عن التراب الضائع وتنظم وتبوب وتدون في كل فن وعلم....» (8)

ويبدو لنا ان الرواية لم تتوقف، او لم تقل، وانما كان يمكن ان تكون عل نطاق اوسع لو توفر لها عدد اكثر من المهتمين. وليس معنى هذا ان الدين لم يخدم الدراسة الادبية، وخاصة الرواية، بل على العكس من ذلك، كان من اكثر الدوافع للعناية برواية اللغة والادب. فقد كان الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ يهتم بالشعر، وكذا كان امر الخلفاء الراشدين. وقد كان الرواة «انما يطلبون رواية الادب للقيام به على تفسير ما يشتبه من غريب القرآن والحديث، حتى لاتجد فيهم البتة من لا رواية له في الحديث كثرت او قلت، والمحدثون يرون انه ليس براو عندهم من لم يرو من اللغة. (9).

الجمع:

بعد هذا الجهد الكبير الذي بذله هؤلاء في الرواية، تكون لديهم فيض من هذا الفن، ومن ثم كان لابد من جمع هذا التراث الضخم. وهذه المرحلة طبيعية جدا، وكان لابد ان تحصل ـ ولم يقتصر الرواة الذين تلوا القدماء على الرواية الشفهية، بل تعدى ذلك كثير منهم الى التأليف الادبي، وكان ان تمخضت **جهودهم عن وضع دواوين الشعراء، كما انهم جمعوا اشعار القبائل، وصنفوا المجموعات الشعرية، وكتب المختارات الادبية، وبهذا اغنوا الدراسة الادبية بمخزون وفير، يستطيع الدارس من خلاله الوصول الى ملامح الشعر العربي في ذلك العصر، وان يتتبع مراحل تطوره.**

وقد ظهر لدى كل واحد من هؤلاء الرواة العلماء ما يشبه التخصص، فحماد الراوية اختص بجمع المعلقات، او القصائد الطوال، والمفضل الضبي اتجه الى جمع غريب الشعر، اذ كان الهدف منه تعليم الناشئة. ثم تبعه في ذلك الاصمعي، فاهتم بجمع الدواوين المختلفة، ومثله فعل ابو سعيد السكري، وابن

السكيت. واقتفى اثرهم باقي الرواة، فجمع كل واحد منهم عددا من دواوين الشعراء، ولم يشذ عن هؤلاء حتى المقلين منهم.

واتجه فريق (10) منهم الى جمع شعر القبائل العربية، وقد اذكى هذا الاتجاه تيارات العصبية العربية التي اخذت تهب منذ عهد الامويين، واستفحل امرها مع مر الايام فبدأ القوم يلتفتون وراءهم، يتطلعون الى مناقبهم، ومآثر ماضيهم بعد ان جب الاسلام هذه الدعوات الجاهلية، فحنت القبائل الى مآثرها، واثارت شاعرها ليفصح عنها ويتغنى بمجدها وذكر ايامها... (11)

ومع مرور الزمن، وتغير الاحوال، ظهر اتجاه ثالث اخذ وجهة جديدة، لاتهتم بجمع دواوين الشعراء، ولا بجمع شعر القبائل، ولا بالقصائد الطوال، وانما اتجه الى اختيار مجموعة من ابيات القصيدة لهذا الشاعر او ذاك، يجمعها الموضوع الواحد، او الباب الواحد. فممن فعل مثل هذا ابو تمام، الذي خلد لنا اجمل الشعر العربي في حماسته، فمزج بين الاختيار والتنقيح، فكان يقرأ القصيدة كلها فيعجبه منها البيت او البيتان، وكان اذا رأى اعوجاجا فيها قومه، او ضرورة تغيير لفظ في بيت من ابيات القصيدة، غيره. وكان له بذلك فضل تبويب الشعر حسب الفنون الشعرية. فقد صنف ابو تمام حماسته على عشرة ابواب هي: باب الحماسة، باب المراثي، باب الادب، باب النسيب، باب الهجاء، وباب الاضياف والمديح، باب الصفات، باب السير والنعاس، باب المِلَح، باب مذمة النساء» (12).

لقد كان ابو تمام اول من ابتدع هذا النوع من التأليف، ثم تبعه في ذلك كثيرون، مثل البحتري، والخالديين وابن الشجري في القرن الرابع (13).

التدوين:

يرى المرحوم مصطفى صادق الرافعي ان كل ما حفظه الرواة «وتناقلوه لم يدون منه شيء ولم يكن فيه اسناد، لأنه لاخطر له ولا يتعلق به امر الدين، بل هو لايعدو ان يكون ادبا ونافلة من التطوع، ومضوا على ذلك وهم يضيفون اليه رواية اشعار المخضرمين ـ الذين ادركوا الجاهلية والاسلام ـ حتى انقضى عهد الراشدين، دون ان تكتب او يدون خبر من اخبار العرب، وهم قد تركوا ذلك في السُنَّة كما علمت، فلأن يتركوه في هذا ونحوه أولى (14). وواضح كما يقول الرافعي ان الشعر الجاهلي وصل الينا مقطوع الاسناد، حتى اننا لم نعرف مراحل تطوره، وانما وصل الينا متكاملا فنيا. غير ان هذا لاينفي الامر جملة وتفصيلا اذ يبدو ان الشعر كان يكتب، حتى ولو في حالات خاصة ولكن ليس بالحجم الكبير، وقد يكره

ذلك قبل الاسلام، الا ان الظروف، فيما بعد، والتقاليد العلمية السائدة في ذلك الوقت، كانت تنتقص من قيمة العالم الذي يعتمد على ما يكتب، فلقد «اكتسب الشعر الجاهلي ومعطيات التاريخ والاخبار المتصلة به صفة الكتاب بعد تنقل شفوي طويل الامد، وتلمس متعدد الاساليب، فقد شاعت حوالي سنة 30هـ/250م.. بين البدو والحضر في المحيط العربي كميات هائلة من الاخبار والشعر... (15).

ونرجح أن كتابة الشعر لم تأخذ صبغة الكثرة والعناية والاهتمام بها إلاّ بعد حدود القرن الأول الهجري، لأن التدوين، بشكل عام، كان في القرن الأول الهجري، فقد دون الحديث الشريف في هذا القرن. ويرى أحد الباحثين، أنّ مجموعة من الصحابة كتبوا الحديث، وعلى مرأى الرسول وعلى مسمع منه، من هؤلاء عمرو بن العاص، وعبد الله بن العباس، وانس بن مالك، وابو هريرة، وغيرهم كثير. أما كتابة التفسير فقد بدأت منذ عهد الصحابة، وتابعهم فيها التابعون، حتى وصلت إلى ما نعرف من اوائل كتب التفسير التي بين ايدينا (16). ولهذا لانعدم ان يكون الشعر قد دون اثناء تدوين القرآن الكريم والحديث الشريف وتفسيراتهما. وذلك للعلاقة الوثيقة التي كانت بين الثلاثة (قرآن، حديث، شعر). فقد «كانت هذه الموضوعات الثلاثة: الحديث والتفسير والمسيد والمغازي - اسلامية في مادتها - وقد دلّت بما لايقبل الشك على ان تدوين الموضوعات في كتب - مهما يكن حجمها - قد بدأ في عهد مبكر جدا: منذ عهد الرسول والصحابة. وان هذه الموضوعات لم تنقل بالرواية الشفهية قرنا او يزيد حتى دونت، كما ذهب اليه الكثيرون (17). لكن هذا التدوين لم يكن شائعا قبل القرن الثاني الهجري، وذلك لأمور اهمها:

الامر الاول: «ان هذا التدوين الذي ذكرناه، على ما كان من وجوده بل انتشاره، لم يكن له من سعة هذا الانتشار ما يتيح وجوده نسخ كثيرة من الديوان الواحد تفي بحاجة القارئين آنذاك. وان ذيوع شعر الشاعر او اخبار القبيلة لم يكن قائما على القراءة من الديوان او الكتاب، وانما كان يقوم على الرواية الشفهية من فرد الى فرد من جيل الى جيل... (18).

واما الامر الثاني فيتصل بالامر الاول، «وذلك ان رواة الشاعر نفسه، وهم من يسمع شعر الشاعر واهم وسيلة من وسائل نشر شعره واذاعته، هؤلاء الرواة كانوا يكتبون شعر الشاعر حقا، ويحفظونه في صحف ودواوين، ولكنهم مع ذلك يحفظون هذا الشعر في صدورهم، وذاكرتهم، وينقلونه في المجالس والمحافل انشادا لا قراءة من صحف»... (19)

واما الامر الثالث فيتصل بهؤلاء العلماء الذين عاشوا في نهاية القرن الثاني ومطلع الثالث والذين

حفظوا لنا هـــذا الشعر الجاهـــلي، اذ كانـــوا ينقلـــون بعضــــه وبعض أخبار الجـــاهلية نقلا شفـــهيا فـــي مجـالســهـــم» (20).

ولعل اشهر المجموعات الشعرية المصنفة في القرنين الثاني والثالث كتاب المفضليات لصاحبه المفضل بن محمد بن يعلى الضبي (168هـ) (21). وهذه المجموعة الشعرية منتقاة من الشعر العربي حيث اعتمد صاحبها على اختيار من الشعر القديم فأثبت القصائد بتمامها. ومما زاد في القيمة العلمية للمفضليات ان مؤلفها كان عالما محترما لدى الدراسين.

ومن هذه المجموعات المهمة التي حفظت لنا كثيرا من الشعر العربي القديم مجموعة اخرى سميت باسم صاحبها كذلك، وهي الاصمعيات، نسبة الى صاحبها عبد الملك بن قريب الاصمعي الراوية اللغوي «ت 216/هـ» (22) وتعد الاصمعيات في نظر الباحثين خير متمم لمجموعة المفضل من حيث تصوير واقع الشعر القديم، وان كانت المفضليات تفضلها لقدمها ولأن الاصمعي قد حمل عليه في روايته مالم يحمل مثله المفضل» (23).

والسمة الغالبة والمميزة لهذه المصنفات، انها روايات لاشعار دون تفسير او نقد او تحليل، وان كان شيء من هذا فهو قليل، لايعد ظاهرة، ولا تشكل تصورا تقييميا لهذا الشعر، الامر الذي ينسحب على اغلب المرويات الشعرية، فحماد الرواية روى المعلقات دون تفسير لها، وكذلك فعل المفضل الضبي والاصمعي، لأن هدفهم ـ كما ذكرنا قبل ـ الاكثار من جمع الشعر لدراسة اللغة والنحو فيه.

ومن المجموعات الشعرية القديمة، جمهرة أشعار العرب، لصاحبها ابي زيد القرشي الذي يعرف بمؤلفه فيقول: «هذا كتاب جمهرة اشعار العرب في الجاهلية والاسلام، الذين نزل القرآن بالسنتهم، واشتُقت العربية من الفاظهم، واتخذت الشواهد في معاني القرآن وغريب الحديث من اشعارهم، وأسندت الحكمة والآداب اليهم... ذلك انه لايوجد احد من الشعراء بعدهم الا مضطرا الى الاختلاس من محاسن الفاظهم، وهم اذ ذاك مكتفون عن سواهم بمعرفتهم...» (24) وتنطوي هذه المجموعة على تسع واربعين قصيدة مطولة من اجود شعر الجاهلية وصدر الاسلام، وقد قسمها المؤلف على سبعة اقسام، كل قسم باسم خاص، يضم كل واحد منها سبع قصائد، ما عدا الاول الذي يحوي ثماني قصائد، والقسم الثاني (المجمهرات) يضم ست قصائد ـ ولعل اللافت للنظر في هذه المجموعات مافيها من التناظر المصطنع في التقسيم، ومثل هذا التقسيم، بالاضافة الى الاسانيد التي اوردها المصنّف في مقدمته، يحمل على

الاعتقاد بان هذا المصنَف من ثمرات القرن الثالث الهجري الذي شهد مطلعه نموذجا اخر من هذا التناظر في طبقات الشعراء الجاهليين والاسلاميين لابن سلام الجمحي (25).

ولعل ماهو ذو شأن في هذا كله هو ان الاهتمام كان قاصرا - في السابق - على الشعر الجاهلي، وما سواه لايعد شعرا بالنظر الى هذه القمم القديمة، فكانت المجموعات الاولى، المعلقات على سبيل المثال، لاتجمع الا الشعر الجاهلي ولا تتعداه، لكن مع مرور الزمن صارت المجموعات تحوي شعرا اسلاميا، ثم ظهر فيها الشعر المحدث. ثم ان لهذه المجموعات فوائد جمة وهي تختلف عن الدواوين «فالديوان ضيق الأفق، اختصاصي الموضوع يفيدنا اكثر في دراسة شاعر بذاته. اما هذه المجموعات فهي اوسع افقا، لتنوع موضوعاتها وتعدد شعرائها، فتصويرها للحياة الفنية والاجتماعية اكمل، هذا الى انها تدل على ذوق العصر الذي تصنّف فيه، كما تدل على ذوق مصنفها بوجه خاص (25).وهكذا كانت كل مجموعة صورة للعصر الذي جمعت فيه، وممثلة ذوق جامعها، والمفتاح الذي يمكن ان يدخل الباحث بوساطته عالم هؤلاء الجماع المصنفين، اذ يتجلى في الاصمعيات، على سبيل المثال، «مزاج الاصمعي الذي ترجّع لديه الناحية اللغوية والنحوية في كل اثر شعري عموما على الناحية الادبية، وتمثل هذه المجموعة - فيما يبدو لنا - العقلية التي يدرس على ضوئها عالم كالاصمعي الشعر الجاهلي...(27). والشيء نفسه يمكن ان يقال بالنسبة الى بقية المجموعات والدواوين والمختارات، فهي تمثل رغبات جامعيها واذواقهم.

ويبدو ان ديوان الهذليين هو الديوان الوحيد الذي وصل الينا من دواوين شعراء القبائل، واقتصر الجمع في هذا الديوان على قبيلة هذيل دون سواها. وقد اعتنى بجمعه ابو سعيد السكري الذي روى اشعاره وأخباره وشروحه عن «العباس بن الفرج الرياشي وابراهيم بن سفيان الزيادي، ومحمد بن حبيب، ومحمد بن الحسن ولعله الاحول... (28) وغيرهم.

وهؤلاء رووا عن «الاصمعي عبد الملك بن قريب الباهلي، وابي عبيدة المثنى، وابن الاعرابي محمد بن زياد، والاخفش سعيد بن مسعدة.. (29)، وغيرهم كثير. ويعد هذا الديوان السجل التاريخي لهذه القبيلة، فقد ذكر فيه ايامها وحروبها، وفضائحها، وغالب شعرائها، والموضوعات التي طرقوها، وموقع هذه القبيلة بين القبائل العربية المجاورة لها.

وهناك مجموعات شعرية تختلف عن المجموعات السابقة في انها لاتعتمد قصائد مطولة، بل

تعتمد «المقطوعات والابيات القليلة تختارها من المطولات. وهي تختلف ايضا عن تلك المجموعات بكونها مبوبة حسب المعاني الشعرية المشهورة ونسمي هذه الفئة من كتب المختارات الشعرية بالحماسات لغلبة هذا الاسم عليها..» (30). ولعل من الاسباب الكامنة وراء ظهور هذا النوع من العالهف هذا التطور الذي اصاب المجتمع في ذلك الوقت، وميل النفوس الى المقطعات دون المطولات، فهي اسهل في الحفاظ واعلق بالذهن وتفي بالمطلوب، وتعطيك الصورة التي تطلبها مكثفة، والمعنى الذي تريد، في بيت او بيتين، وتجمع الجيد والحسن من الشعر.

تعد حماسة ابي تمام (231هـ)، اول عمل في هذا الشأن، وهو مخترع هذا الفن والمبتدع لهذا النوع من التأليف، وكان عمله هذا ينبع من جهده الشخصي، ومعرفته بامور الشعر، اضافة الى شاعريته المرهفة، وذوقه الفني الحساس. واما شعراء هذه المنتخبات فاغلبهم من القدماء، جاهليين او اسلاميين، واما القلة القليلة منهم فشعراء محدثون كمسلم بن الوليد ودِعبل وابي العتاهية. ولقد كانت هذه الحماسة وما زالت من اهم مصادر الشعر، وكان يكفي العالم ان يقول: قال الحماسي، حتى يكون هذا القول محط اهتمام واعتبار، ولعلها من اهم وثائق الشعر القديم، كما تصدى لها كثير من العلماء بالشرح والتفسير، حتى انه لايخلو عمل شارح من شرح لهذه الاختيارات، ومن هؤلاء: ابو علي المرزوقي، والتبريزي. ومازالت هذه المجموعة تحظى باهتمام الباحثين والدارسين الى يومنا هذا.

ثم نحا نحو ابي تمام الشاعر العباسي البحتري (284هـ) (31)، ويقال ان البحتري الف حماسته معارضا بها حماسة ابي تمام نزولا عند رغبة احد كبار ممدوحيه، الفتح بن خاقان وزير الخليفة العباسي المتوكل على الله (32)، ولعل القاسم المشترك بين عمل ابي تمام وعمل البحتري ان كليهما شاعر مرهف، حساس، ذاع صيته في زمانه ولازال وكان انْ أثيرت حولها حركة نقدية كبيرة خلّفت كثيرا من المشاحنات. ومثلما كان لكل واحد منهما مفهومه الخاص للشعر، كان لكل واحد منهما طريقته في الاختيار، فحماسة ابي تمام «كتاب في فنون الشعر وكانت حماسة البحتري كتابا في معاني الشعر. وقد توزعت هاتان الطريقتان جهود مؤلفي المختارات فيما بعد. ولكل من الطريقتين مزية ليست الاخرى. فطريقة البحتري ادق تبويبا واشد اسعافا للباحث عما قيل في معنى من المعاني.. اما حماسة ابي تمام فمقطعاتها اقرب الى التمام وتصوير واشع شعرنا القديم، لأن هم المؤلف في الموضوع العام لافي المعنى الجزئي (33).

ثم تبع هذين الشاعرين في جمع «الحماسات» الخالديان وابن الشجري، وغيرهما. وقد فاقت حماسة ابي تمام، في الشهرة والقيمة، جميع الحماسات، وقد اجمع الدارسون، قديمهم وحديثهم، على

تفضيلها على بقية المختارات في هذا المجال. فهذا الزمخشري يبين لنا قيمة هذه الحماسة وقيمة جامعها فيصفه بالقول: «وهو وان كان مُحدَثا لايستشهد بشعره في اللغة، فهو من علماء العربية فاجعل ما يقوله بمنزلة ما يرويه، ألا ترى الى قول العلماء، الدليل عليه بيت الحماسة فيقنعون بذلك لوثوقهم بروايته واتقانه» (34). ومنها يحصل المتعصبون للقديم على ضالتهم، فهي خير نموذج لهذا الشعر، وهي تمثل بحق عمود الشعر الذي كانوا ينشدون، ويحاسبون الشعر قياسا الى هذه الطريقة في النظم، ومن حاد عنها، حاد عن جادة الصواب.

اسباب نشأة الشروح:

1 - السبب الديني:

ذكرنا من قبل أن جهود الدارسين اللغويين تمثلت في رواية ذلك التراث الشعري الضخم، وجمعه، وتدوينه، وذلك لاسباب منها دراسة لغة هذا الشعر، ليفاد منها في فهم معاني القرآن الكريم واعجازه. وبعد جمع هذا الفيض من الاشعار، جدت في شؤونهم ظروف جديدة، ابعدتهم عن فهم هذا الشعر، **فدعت الضرورة الى محاولات لفهم رموزه، لأنه من دون معرفة اسراره يصعب التوصل الى تأويل القرآن الكريم وتفسير الحديث الشريف**، و«..يبدو ان الدراسة الادبية كانت وسيلة لغاية ـ كما مر هذا ـ وانها بدأت ـ مع الزمن ـ تفصيلية، فصرنا نسمع شيئا عن حياة الشاعر وشعره وطبقته وميزاتها، ولقد ظلت هذه الفكرة حية، وظللنا نسمع الادب يخدم تفسير القرآن حتى زمن متأخر... (35). لقد كان الدافع الديني قويا في اغلب الدراسات التي كانت في هذه القرون الاولى من ظهور الرسالة المحمدية، فقد اضيفت الى الشعر وظيفة جديدة وهي خدمة التفسير القرآني، وتفسير الحديث، فاصبح دور الرواية العلمية يقوم على «الحفظ والنقل والانشاد، كالرواية المجردة في دورها الاول، واضيف اليها الضبط، والاتقان والتحقيق والتمحيص والشرح والتفسير وشيء من الانشاد.. (36) وهذا حتى يكون العمل متكاملا، وبذلك تتم خدمة الدرسين الديني والادبي.. وهما احد الدوافع التي دعت الى وجود شروح شعرية.

2 - مجالس العلم وحلقات الدرس:

ومن بين الاسباب التي كان لها دور في وجود هذه التفاسير، المجالس العلمية، وما كان لها من دور في مذاكرة الشعر، ودراسته وتعليمه. و«نعني بها تلك المجالس والحلقات التي كانت تعقد في المساجد او منازل الشيوخ.. وتكون وسيلة الدرس مزدوجة تقوم على امرين: على قراءة ديوان الشاعر او

ديوان القبيلة والتلاميذ يتابعون القراءة في نسخ بين ايديهم او يستمعون لمن يقرأ، وعلى ما يلقيه الشيخ من تصحيح لبعض الاخطاء، او ذكر لوجوه الروايات، او تفسير لغريب الالفاظ، او شرح للمعنى العام وذكر جوه التاريخي وحوادثه واخباره... (37) وهذا العمل يدعو الى كثير من الشرح والتفسير بهدف الافهام والتقرب الى هذا الشعر، **فقد يقوم هذا العالم بشرح كلمة، او مجموعة كلمات، وقد يشرح البيت باكمله، وقد يؤدي به الامر الى تقييمه، او تعليل مايراه قد خرج فيه الشاعر عن طريقة العرب، وكان خروجه هذا ليس خطأ**. ويبدو ان اصحاب هذه المجالس طبقة «لم تكن موجودة قبل مطلع القرن الثاني الهجري.. وربما كان اول شيوخها الذين مهدوا الطريق لمن تبعهم فكانوا اهم الرواد السابقين: ابو عمرو بن العلاء المتوفى سنة 154هـ، وحماد الراوية، المتوفي سنة 156هـ...» (38).

ونحن نسلم بما لهؤلاء من اياد بيض، على الشعر العربي، فقد عدوا الشعر مادة علمية يجب دراستها ومعرفة اسرارها، ثم الحفاظ عليها، فهي ديوان العرب. **ولم يكتف هؤلاء العلماء بدراسة الشعر في الحلقات والمجالس بمعزل عن الشاعر، بل كثيرا ماكانوا يعودون الى هذا الفنان يسألونه عن معنى اعياهم، او كلمة مبهمة، او تركيب لم يتعرضوا اليه سابقا**. فكان لهذه المجالس دور مهم في نشأة الشروح، اذ كانت هذه «المجالس الادبية والعلمية وكتب التفسير والتاريخ والانساب، تعرض لكثير من الشعر القديم، مستخدمة اياه في بسط موضوع او تأييد حدث، او تفسير معنى، وكانت في عرضها ذلك تضطر الى شرح بعض المفردات او العبارات التي ترد في الشعر» (38).

3 - ضخامة المحصول الشعري المجموع:

يبدو ان السبب الثالث الذي كان وراء ظهور شرح الشعر وتفسيره، ذلك الكم الهائل من الشعر، الذي كان نتاج الجمع والتدوين، وما ولده من ملابسات جعلت الجيل الثاني من الرواة يضيفون اليه من الشرح والتفسير ما تقتضيه الحال عندهم، خاصة وقد بعُد عهدهم بهذا الشعر. فلقد جمع دواوين الشعر الجاهلي «بعض علماء الطبقة الاولى من الرواة ودونوها، ثم اخذها عنهم تلاميذهم من علماء الطبقة الثانية ودونوها رواية عنهم، واضافوا اليها بعض ما سمعوه من هؤلاء الشيوخ من تفسير لغريبها، او شرح لابياتها، او ذكر مفصل لما تعرض له من حوادث واشارات تاريخية. ثم جاء رجال الطبقة الثالثة من العلماء والرواة فأخذوا هذه الدواوين التي جمعها رجال الطبقة الاولى، عن علماء الطبقة الثانية، واضافوا اليها ايضا ما سمعوه من هؤلاء العلماء، من شرح وتفسير وبيان تاريخي «وقد بقيت بقية من هذه

الدواوين حتى وصلت الينا ، وفي صدر بعضها سند يبدأ بعالم راوية في القرن الرابع او اواخر القرن الثالث وينتهي بعالم من رجال الطبقة الاولى... (39). وهذا ما يؤكد لنا ان الشرح وُلِدَ مع الشعر، ومنذ ان وجد الشعر، وجد الشرح، وحين حمله الرواة، وجدوا فيه ماهو سهل للفهم، وما هو مستغلق على الفهم، فقام كل واحد منهم بمجهود فردي لازالة اللثام عن الغامض منه، بشرح الالفاظ وتوضيح المعاني، او باستحضار الظرف الزماني والمكاني لهذا الشعر. فنحن لانستطيع، على سبيل المثال، معرفة عالم عنترة الشعري، دون معرفة بحياة هذا الشاعر، ونكران ابيه له، والجهد الذي بذله في سبيل نيل حريته وتأكيد ذاته وشخصيته، ومتى عرفنا هذا تسنى لنا ان نفك كثيرا من المعاني التي قد لانفهمها في غياب تلك المعلومات الضرورية السابقة.

4 - تكلم الاعاجم العربية:

ولعل رابع الاسباب في نشأة الشروح هو ماجد في المجتمع العربي الاسلامي في ذلك الوقت، فقد «جدت في شؤون المسلمين احداث غيرت من الحياة الادبية واللغوية تغييرا كبيرا في اذهان الناس. فقد وجد قوم يتكلمون العربية تعلما لا سليقة، وينقدون العربية صناعة ودراسة، لا جبلة وطبعا. وكلما بعد العهد بالجاهلية خفت السليقة، واصبحت ملكة الادب وملكة النقد تكتسبان اكتسابا..» (40).

فدخول اجناس جديدة الاسلام من فرس وروم، وتكلمهم اللغة العربية، لغة الدين الجديد، كان كفيلا بوجود شروح. ذلك ان معرفة هؤلاء باللغة الجديدة، لم تكن في مستوى اصحابها الاصليين.. وعندما قرأوا الشعر وجدوه غامضا، فكان لابد لهم من شروح لهذا الشعر. ذلك ان كثيرا من المفسرين كان استشهادهم بالشعر كثيرا، لتقريب المعاني الغامضة في القرآن من الفهم. ومن هنا جاءت ضرورة تفسير هذا الشعر.

5 - اللغة الشاعرة نفسها:

السبب الخامس الذي كان وراء قيام الشروح الشعرية، هو لغة ذلك الشعر نفسها، ويتداخل هذا السبب مع السبب الرابع، لقد بَعُدَ العهد بهذه اللغة، فاصبح المجتمع الجديد يجد صعوبة في فهمها ومعرفة اسرارها نتيجة التداخل اللغوي الذي نشأ من تمازج العرب مع اجناس اخرى، كما ذكرنا سابقا، وتولي بعض من هؤلاء المراكز العليا في السلطة. هذا التداخل اللغوي ادى الى ضعف عام في لغة

التخاطب اليومي، فأصبح للمجتمع لغتان، لغة المعاملات الرسمية، والكتابة والابداعية وهي السليمة، ولغة التخاطب اليومي، ذات الاخطاء والعيوب التي عرفت آنذاك. ثم لم تكن هناك بين الشاعر الجاهلي وجمهوره وساطة، لأن لغة التخاطب اليومي كانت في مستوى لغة الابداع، لكن مع مرور الزمن، وتباعد اللغتين، اصبح الجمهور الجديد يجد صعوبة في فهم لغة الابداع ومعرفة اسرارها. ولما كانت الحاجة ام الاختراع كما يقولون، فقد دعاهم الامر الى ايجاد شروح للغة هذا الشعر، توضح المعنى وتفي بالمطلوب، وتزكي المخزون اللغوي للدارس. ولما كانت «لغة القصائد قديمة ومبهمة استدعى ذلك وضع شروح لها، وهذه الشروح لغوية ونحوية في الغالب... (41) لقد كانت هذه الشروح في السابق لغوية ونحوية، ولم تكن تحتاج الى التقييم، وكان هذا يفي بحاجات الدارس في ذلك الوقت ـ لكن مع تطور دراسة هذا المجموع من الشعر دعت الضرورة الى الرجوع الى معطيات اضافية»، وهنا تبدو اهمية كتب مثل كتاب «الاغاني»، وبدرجة اقل طبقات ابن سلام او ابن قتيبة. واذا كانت الدواوين تشكل بكميات النصوص التي تضمنتها اساسا للدراسات عن الشعر الجاهلي، فان استعمالها يجب ان يكون مقرونا بكتب اخرى هي شروح تاريخية واخبارية لها (42)، **ومن هنا نقول ان لغة الشعر كانت سببا من الاسباب التي ادت الى وجود شروح شعرية، كانت في السابق لغوية ونحوية، ثم تطورت فشملت عدة مجالات، فذكرت** مناسبات القصائد، وبدأت تنحو منحى التقويم الشعري، ومن ثم الحكم على الشاعر. واصبحت هذه الدواوين وشروحها عدة الباحث من بعد، لأنها المصدر الاصيل للبحث والدراسة، ولأنها «اقتصرت على الشعر نفسه واتخذته غاية لذاته، وافرغ جامعوها وصانعوها وشراحها جهدهم في التثبت من صحة كل قصيدة بل كل بيت، والتحقق من نسبة كل ذلك الى شاعره، ودفع مالا تثبت لهم صحته او نسبته، والنص على ما يشكون فيه منه» (43).

6 - تطور القيم والمعايير:

السبب السادس، الذي ادى الى نشأة الشروح الشعرية، وهو تغيير القيم الحياتية وتجددها. ذلك ان المجتمع يمر بحالات هدم وبناء في الوقت نفسه، حالة هدم لقيم قديمة، لم تعد صالحة لمسايرة الواقع الجديد، وحالة بناء لقيم جديدة لمواكبة الواقع الجديد وتلبية متطلباته. ومن هنا تبرز الى الوجود مؤسستان، **مؤسسة الحفاظ على القديم، ومؤسسة تهديم القيم الاولى وتفجير اخرى جديدة. وهذا ما يؤدي الى صراع بين المؤسستين، وهذا ما يعرف في تاريخنا الادبي بالصراع بين القديم والمحدث، وهو صراع ازلي، ومستمر** باستمرار الحياة. لقد كان الصراع في السابق على المستوى الشعري، ثم انتقل الامر الى الدارسين، فصار

كل حد من الفريقين يزعم ان شعر من يناصر احسن وافضل من شعر غيره، فظهرت الخصومات بينهما. وكان لهذه المنازعات فضل كبير في خلق دراسات قيمة، سواء عن الشعر القديم ام عن الشعر المحدث. وهذه الدراسات كانت سببا في ظهور الشروح الشعرية، اذ كان على المتعصب للقديم ان يشرح للجمهور ما يعتد به، حتى يقربه اليه، وكان على المتعصب للمحدث، ان يشرح ويوضح المعنى الجديد للشعر، وما مميزاته، حتى يدنو من الجمهور. و«الواقع ان اعجاب القدماء انفسهم بالشعر ينبغي ان يكون باعثا على معاودة الفهم - لقد اعجبوا بشعر كثير عجزوا عن تفسيره. وجاء المحدثون فنقضوا اذواق القدماء، واستقبحوا كثيرا مما اعجب المتقدمين (44). ومن ثم نشأ الصراع بين الفريقين وتولدت عنه كتب في الشرح والتفسير والنقد.

7 - تذوق الشعر والاستمتاع به:

لعل المتعة الفنية سابع الاسباب التي ادت الى نشأة الشروح، اذ ان المهتمين بهذا الجانب وجدوا متعة فنية في الاهتمام بهذا المجال الخصب. وانسياقا وراء المتعة التي وجدوها في الدراسات الدينية لأن «الاساس الذي قامت عليه الدراسة الادبية والبلاغية هو دراسة القرآن في تعبيراته البليغة ومقارنتها بأساليب البلغاء... (45).

«ومن طبيعة الامور ان تنمو تلك النظرات وتتطور هذه الملاحظات الى دراسات من القرآن وغير القرآن، فلم تعد الغاية الدينية وحدها هي مبعث كل بحث ودراسة بل اصبحت المتعة الفنية في التعبيرات الانسانية ميدانا تخوض فيه بحوث هؤلاء الدارسين، واستتبع ذلك دراسة الالفاظ من حيث هي ومن حيث دلالتها على المعاني وما اشتملت عليه من افكار»... (46).

لقد وجد الشارح - فيما يبدو - متعة فنية في القيام بعمله، ولا ننسى غايته من وراء الشرح، والتي كانت في اغلب الاحيان محاولة منه للخوض في معاني الشعر، ثم تقريب هذه المعاني الى ذهن المستمع او القارىء، وهو في عمله هذا، كان يصدر احكاما تنبع من مفهومه الخاص للشعر، وبمعنى آخر، كان في اثناء شرحه، يقوم بدراسة هذا الشعر بناء على موقف سابق له منه. وكان مثل هذه الدراسة ينبع من رافدين:

1 - الذوق الفطري: وهو عنصر اساس من عناصر تقويم اي فن انساني، اذ «يجد السامع او

القارىء في بعض الاساليب من رنين الكلمات وجرسها والتئام حروفها وقوة معانيها وفخامتها وروعة خيالها مالا يجده في بعضها الآخر، فيفضل الاولى على الثانية دون ان يبحث عن علة لذلك الحكم» (47).

2 - البصيرة النفادة والعقل القادر على المفاضلة والموازنة والتحليل ووضع المقدمات الصحيحة ليتوصل بها الى نتائج يطمئن اليها العقل ويسلم بصحتها، وذلك ان الاذواق تختلف، والطباع تتفاوت، فكان لابد من وضع اسس علمية يحتكم اليها الجميع مسلمين بها لأنها قوانين العقل التي لامفر من التسليم بها. وكان من ضرورة الامور ان يتلاقى المذهبان، فليس من السهل على اي دارس ان يغفل جانب الذوق والفطرة او جانب العقل والتفكير» (48).

لقد انبثقت اذن الدراسة الادبية من هذين الرافدين، رافد الذوق الفطري، ورافد البصيرة النفاذة. والشرح، كما نعلم، جزء لا يتجزأ من الدراسة الادبية، بل هو احد عناصرها الاساسية، او لنقل انه بدأ منذ قول الشعر، والتساؤل حوله، وحول قصد الشاعر من قوله، ومرتبة هذا الشاعر في طبقته.

خاتمة

يبدو ان هذه اغلب الاسباب والدوافع التي ادت الى ظهور الشروح الشعرية لتلك المجموعات، من دواوين ومختارات واشعار القبائل. وقد نهض بهذا العمل الجليل، علماء كبار، كان لهم الفضل الكبير في الدراسات الادبية واللغوية، ولم يكن يشملهم التخصص، بل كان همهم الوحيد هو العلم، وقد قادتهم هذه الشمولية في الدراسة الى شمولية في مؤلفاتهم، فكتاب في علم اللغة قد تجد فيه ما يتعلق باعجاز القرآن، والنقد والبلاغة واساليب الكلام. وهكذا كانت شروحهم الشعرية، اذ كانت تحوي جملة من الدراسات، على الرغم من انها بدأت لغوية نحوية بحتة، الا انها شملت ميادين اخرى، كما سبقت الاشارة الى ذلك، ولم يكتف هؤلاء الدارسون بشرح الفاظ القصيدة، بل تعدوا ذلك الى تقويم الشعر الذي هم بصدد شرحه وتحليله، وخاصة في فترات متلاحقة. «وهذا التحلي الدقيق للصياغة والاعاريض والشعور والمعاني، وملاءمتها للحياة الاجتماعية، وافصاحها عن حاجات العصر، كل اولئك كان الاصول التي قامت عليها الخصومات في التفاضل بين الشعراء» (49)، وهذا ما يدفعنا الى الاعتقاد ان النقد العربي القديم كان في بدايته ذاتيا، يختلف باختلاف الاذواق والامزجة، ودرجة التأثر، «فالناقد فيه ينهى، عن

مزاجه وذوقه وثقافته، ومبلغ تأثره، ونوع هذا التأثر، ولكل ناقد شاعر يؤيده...» (50).

بقي ان نشير الى ان هذه الاسباب متداخلة فيما بينها متشابكة في تأثيرها لكنها علمت جميعا على قيام حركة الشرح الشعري في التراث العربي.

احالات:

1 – الجاحظ، ابو عثمان عمرو بن بحر الحيوان، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مصر، 1: 74

2 – ينظر الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف مصر، 87، وينظر الطرابلسي، امجد 1976، نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والادب، ط: 6 دار الفتح، دمشق، 927

3 – الاسد، ناصر الدين 1969، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط:4، دار المعارف، مصر، 222

4 – مصادر الشعر الجاهلي، 267 – 268

5 – المرجع نفسه، 204

6 – الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، 22

7 – مصادر الشعر الجاهلي، 196 – 197

8 – نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، 93 – 94

9 – الرافعي، مصطفى صادق 1940، تاريخ آداب العرب، ط:82، مطبعة الاستقامة، تحقيق محمد سعيد العريان، 1: 296

10 – يذكر صاحب الفهرست: 68 ان «ابن ابي عمرو قال: لما جمع ابي اشعار العرب كانت نيفا وثمانين قبيلة فكان كلما عمل منها قبيلة واخرجها الى الناس كتب مصحفا وجعله في مسجد الكوفة حتى كتب نيفا وثمانين مصحفا بخطه...»

11 – حمروني الطاهر، 1985، منهج ابي علي المرزوقي في شرح الشعر، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر، 44

12 – المرزوقي، ابو علي 1951، شرح حماسة ابي تمام – نشر: احمد امين وعبد السلام هارون – القاهرة.

13 – نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، 118

14 – تاريخ آداب العرب، 1: 290

15 – د. ر. بلاشير 1952 تاريخ الادب العربي، ط:2، ترجمة الدكتور ابراهيم كيلاني، دار الفكر، 1984، 118

16 – مصادر الشعر الجاهلي 144 وما بعدها

17 – المصدر نفسه 150 - 151

18 - مصادر الشعر الجاهلي 190
19 - المصدر نفسه 191
20 - المصدر نفسه 192
21 - الانباري، ابو محمد القاسم، ديوان المفضليات، عني بطبعه كارلوس يعقوب لايل، مطبعة الاباء اليسوعين، بيروت ـ 192
22 - ابن خلكان 1978 ـ وفيات الاعيان وانباء الزمان، تحقيق الدكتور احسان عباس ـ دار صادر، بيروت ـ 3: 170
23 - القرشي ابو زيد 1926 ـ جمهرة اشعار العرب، المطبعة الرحمانية بمصر، 1
24 نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب ـ 112
25 - المرجع نفسه، 100 - 101
26 - ينظر بلاشير ـ تاريخ الادب العربي ـ : 179 - 180
27 - 28 - السكري ابو سعيد، شرح اشعار الهذلين، (مقدمة المحقق)، تحقيق: عبد الستار احمد فراج، مكتبة دار العروبة، القاهرة، مراجعة: محمود محمد شاكر ومن خلال مراجعة هامش هاتين الصفحتين 10 و 11 وجدت ان كل هؤلاء عاشوا في القرن الثالث الهجري.
29 - نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، 110
30 - انظر البحتري ـ ابو عبادة 1929، الحماسة ط:1 ضبط وعلق على حواشيه كمال مصطفى المطبعة الرحمانية
31 - نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، 120
32 - المرجع نفسه: 122 - 123
33 - البغدادي، عبد القادر، خزانة الادب، دار صادر بيروت، 1: 4
34 - سلامة، ابراهيم 1952 بلاغة ارسطو بين العرب واليونان، ط:2 مكتبة الانجلو المصرية، 9
35 - مصادر الشعر الجاهلي، 190
36 - المرجع نفسه، 251 - 252
37 - نفسه 252
38 - قباوة فخر الدين 1974، منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات، المكتبة العربية، حلب 41
39 - مصادر الشعر الجاهلي، 283
40 - ابراهيم طه، 1972، تاريخ النقد الادبي عند العرب، دار الحكمة ـ دمشق، 51
41 - 42 - بلاشير، تاريخ الادب العربي، 283
43 - مصادر الشعر الجاهلي، 214
44 - ناصف مصطفى 1965، نظرية المعنى في النقد العربي، دار القلم 141
45 - 46 - مصطفى محمد عبد المطلب 1983 اتجاهات النقد خلال القرن السادس والسابع، ط 1، دار الاندلس ـ بيروت، 5

47 – 48 – المرجع نفسه، 5، 6

49 – 50 – تاريخ النقد الادبي عند العرب، 60

المصادر والمراجع

1 – ابراهيم طه، 1972، «تاريخ النقد الادبي عند العرب»، دار الحكمة، دمشق سورية.

2 – الاسد ناصر الدين، 1969، «مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية»، الطبعة (الرابعة)، دار المعارف، مصر

3 – الانباري ابو محمد القاسم، 1920، «ديوان المفضليات» عنى بطبعه كارلوس يعقوب لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ـ لبنان

4 – البحتري ابو عبادة، 1929، «الحماسة» الطبعة (اولى) تعليق كمال مصطفى، المطبعة الرحمانية.

5 – البغدادي عبد القادر، «خزانة الادب» ـ دار صادر بيروت

6 – بلاشير 1952، «تاريخ الادب العربي» الطبعة (ثانية) ترجمة ابراهيم كيلاني ـ دار الفكر دمشق ـ سورية

7 – الجاحظ ابو عثمان عمرو بن بحر، «الحيوان» ـ ط: 1 مكتبة مصطفى الحلبي

8 – الجمحي ابن سلام، «طبقات فحول الشعراء»،تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف ـ مصر

9 – حمروني الطاهر، 1985، «منهج ابي علي المرزوقي في شرح الشعر» ـ المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر

10 – ابن خلكان، 1978 ـ «وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان» تحقيق احسان عباس ـ دار صادر - بيروت، لبنان

11 – الرافعي مصطفى صادق، 1940، «تاريخ آداب العرب»، الطبعة (ثانية) مطبعة الاستقامة مصر

12 – السكري ابو سعيد، «شرح اشعار الهذليين»، تحقيق عبد الستار احمد فراج، مكتبة دار العروبة القاهرة ـ مصر

13 – سلامة ابراهيم، 1952، «بلاغة ارسطو بين العرب واليونان» الطبعة (ثانية) مكتبة الانجلو مصرية

14 – الطرابلسي امجد، 1952، «نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والادب» الطبعة (سادسة) ـ دار الفتح ـ دمشق، سورية

15 – قباوة فخر الدين. 1974، «منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات» ـ المكتبة العربية، حلب، سورية

16 – القرشي ابو زيد، 1926، «جمهرة اشعار العرب» المطبعة الرحمانية ـ مصر

زمن الفعل في القصة العربية

دراسة دلالية في قصة «حديقة الله» لزهور ونيسي

بقلم د/ بكري عبد الكريم

مـازالت الرواية والقـصـة القـصـيـرة تنتظر من يُعْنَى بهذا الكم من المفـرادات والجـمل والحـروف والتراكيب التي تقوم عليها هندستها المعمارية ومازال بحث هذا اللون الادبي يطفو على سطح الخطاب دون الغَوْصِ في أعماق الجملة لتَنظُرَ كيف تعمل اللغة عملها في التركيب والاداء التبليغ.

واذا سلمنا بما للمناهج الاخرى من أهمية في الدراسات الادبية، واذا كان الخطُ واصلا بين اللغة وأسلوب القص، فاننا نكون قد اقتربنا من الاعتراف بفضل البحث في لغة الادب وأساليبه باعتبار أن اللغة هي عصب العمل الفني الذي تعتمد عليه في نسيج الاحداث وبنائها.

ولن تستطيع هذه الدراسة البالغة التركيز أن تنهض بدراسة كل المكونات اللغوية للقصة من أسماء ومصادر وأدوات ربط، وصور مجازية واشارات... الخ.

لذلك سنكتفي بدراسة وضع الفعل في قصة لكاتبة جزائرية هي «زهور ونيسي»

ولسـان نعني بداسة وضع الفعل سوى وقوف عند دلالته الزمنية لمعرفة وظيفته في تلوين أحداث القصة بأبعاد زمنية مختلفة من جهة، وموقعه في سياق أسلوب القصة من جهة أخرى.

لقد بدأت اللسـانيـات تتجه صوب دراسة هذه اللغة الورائية التي يوفرها الخطاب الادبي وهذا بفضل القراءات السيمولوجية والايحائية لمفردات النص التي تصنع الخطاب، وسنرى أن دلالات الفعل الزمنية في القصة تتجاوز بكثير ما رسمه لها النحاة من مراحل وأبعاد وسنجد أنها تختلف اختلافا بَيِّنا عن الدلالات الزمنية للافعال المشابهة لها في غير القصة.

ولسنا نعتقد أن هذه الزاوية التي ننظر من خلالها الى زمن الفعل في القصة هي المنفذ الوحيد الجدير بالافضاء الى معرفة الخطاب في القصة وكل ما نرجوه من هذه المحاولة هو أن تتسم بعمق الاضافة ووجاهة التّنَاوُل.

ولسنا نضيف شيئا ذا بال اذا قلنا أن القصة حدث أو أحداث، وأن هذه الاحداث تجري وتسرى في أوعية زمنية مختلفة الاحجام والاعماق، ولسنا نبدع كذلك جديدا اذا قلنا أن دراسة علاقة الحدث بالزمن

هى دراسة للعلاقة الجدلية بين الانسان والحياة، ومن هنا تأتي أهمية دراسة البعد الزمني في الاسلوب القصصي، اذ ليس هناك ماهو أجدى من الزمن في تحليل شخصيات القصة عند تعرضها لإيقاعاته وتقلباته.

وفي قصة «حديقة الله» نلتقي ببطل القصة وقد تقدم به قطار الحياة وكاد يلفظه في احدى المحطات فيها، ولكن عبد الباقي «وهواسم بطلنا» لايستسلم للاقدار بسهولة، انه يعاند ويصارع ويتمسك بحقه في الحياة والبقاء وعلى الرغم من الاسقام والأفات التي اجتمعت في جسمه فأنه يبدو أكثر اصراراً على الحياة لانه يعيش قضاء أوسع وأكبَر من عالمنا، عالم لاتسعه المدركات الحسيّة إنه يُطلُّ من نافذة قلبه على فضاءات زمنية متعددة، ويحاول أن يطير بجناحي روحه الى عالم الخلد دونما شعور بفناء الجسد ودون أن يُمَكِّن الموت الرهيب من تكدير صفو رحلته الروحانية.

لقد انسحب من دورة الحياة العادية وأصبح ملك نفسه بل أصبح يمتلك الحياة ويتحكم فيها، تقول الكاتبة وهي تحدثك عن بطل القصة: (لقد ملك الحياة نفسها بعد أن صارعها كثيرا وصارعته عدة مرات واعتقد أنه سينتهى فوق طاولة العلميات الكثيرة... وفي كل مرة رغم استعداده للقاء العالم الأخر كان يخرج من جديد الى عالم الاحياء بايمان أقوى بالله، واستهانة أكثر بالحياة وظروف الحياة ومصير الانسان بينهما... هل لابد للانسان أن يمرض طويلا حتى يعرف كل هذه الحقائق؟ كانت هذه التساؤلات تتمكن من نفسه وهو على الفراش في أي مستشفى وقد حجَ الى الكثير منها في الداخل والخارج، كانت سعادته تفوق الوصف عندما تَضَعُ الصدفة سريرهُ أمام نافذة من النوافذ... كان ساعتها يعتقد أنه ضيف على الله في قُبتِّه الزرقاء» لقد سمي عبد الباقي ليبقى ويعيش في ملكوت الله الباقي إن الانسان لايستطيع أن يقهر الزمن الابفضل هذا الايمان القلبي الذى يتجاوز كل أبعاد الحياة فيسخر من الموت والحياة ليصل بعالم آخر لاينتهى ولايزول، وهكذا استطاع بطل القصة أن يحقق هذا العبور العظيم الى عالم الخلد والى هذه الحديقة، حديقة الله التي يُطِلُّ عليها من نافذة قلبه انه يملك هذا المارد ذهنَه الذي ينتقل بقلبه ونفسه متطاولا على الزمان والمكان، إنه فنان، ولنقل إنه يطمح الى أن يكون فنانا يقهر ويصارع الزمان من أجل البقاء والانتصار على الفناء والعدمية، وهل هناك عَيْش أبْقى من الحياة في أعماق الناس وفي مختلف الاجيال وهل هناك أبدية أدوم من أن يتوارث الناس الاعجاب بشخصك بذوقك فيطربون لما تطرب ويتذوقون ماتهوى نفسك، لذلك نرى بطلنا تارة يحبس أنفاس هذا الفن فوق ورق أبيض كما تقول القاصة ليزيد في كمية مايقرأ الناس من تجربة ومعاناة فيحمدون له شجاعته وايجابيته.

ونراه تارة أخرى يعبر عن قهره للزمن فيخلف مايضمن له الامتداد في عمق الدهر، فهو اب لثلاثة أطفال في عمر الامل يحملون أشياء كثيرة من نفسه وشخصه وميوله فهو الكائن الحي الماثل فيهم ولهما ينسلون.

واعتقد أننا بِعَرْضِنَا لهذا التمهيد نكون قد وصلنا الى السؤال الهام الذي حاولت أن تجيب عليه هذه الدراسة وهو: كيف استطاعت أن تعبر الكاتبة عن هذه المعاني الزمنية الفلسفية المتداخلة؟ ماهي الادوات اللغوية التي استحالت بفعل التنظيم اللغوي الى محولات زمنية تغوص وتطفو مع تموجات الزمن وتقلباته؟ كيف جعلت من الافعالِ بدلالتها على الازمنة المختلفة عنصرا لغويا طاغيا في توجيه الاحداث؟ ولنقل بادىء ذي بدء أن الكاتبة استطاعت أن تستوعب احداث قصتها وتتحكم فيها عن طريق الادراك المتمثل للتعبير عن مواقف الشخصية. والادراك المتمثل طريقة يصبح فيها بطل القصة مدركا للعالم الخارجي كما يحدث في الوعي دون أن يتدخل المؤلف في ذلك، لذلك نجد أن من العلامات اللغوية لاسلوب الكلام في هذه الطريقة هو اطراد ضمير الغائب في التراكيب اللغوية، ولكي يكون القاص والقارىء معًا في وسط العملية الادراكية نجد أن الآماد الزمنية للصيغ الفعلية أكثر استطالة ومرونة لاحتْواء الايقاع الزمني ومجاراة الرحالات التي يقوم بها البطل في أعماق نفسه وفي الافاق المحيطة به. وهكذا نجد أن صيغة يفعل تغوص في الماضي لتحركه وتجدده، وأن صيغة (فَعَلَ) تطفو على سطح الحاضر لتجعل الاحداث ماثلة أمام القاريء.

واذا كان من السهولة بمكان أن نعرف زمن القص (وهو الزمن المطلوب لقراءة القصة اذ يمكن قياسه أو معرفة حجمه بسهولة فهو ينطلق بانتظام من الماضي الى الحاضر الى المستقبل). فإن الصعوبة تكمن في معرفة الزمن الداخلي للقصة، لان الزمن تحركه غالبا في هذه الحال الصِّيغ الفعلية، ولكن هذه الصيغ لاتعبر عن الزمن بصورة دقيقة، وانما هي تحيلك على أزمنة عامة، فأنت لاتعرف من صيغة الماضي فَعَلَ إلا دلالتها على الماضي المطلق، وقد يبعدها السياق عن هذه الدلالة فتدل على حقول زمنية أخرى. وصيغة الفعل المضارع (يَفْعَلُ) لاتدل على الحاضر أو المستقبل دون تحديد.

أما أن يعبر الفعل عن المراحل الزمنية المختلفة أو يعبر عن المدة الزمنية المستغرقة في الحدث (وهو أمر مطلوب في الزمن الداخلي للقصة) فإنه تغير لايتم بفضل قرائن وملابسات يوفرها الخطاب، والحقيقة أن سياق الاحداث الذي تدرج فيه الصيغ الفعلية هو المسؤول الاول عن تحديد الآماد الزمنية المختلفة في

القصة أو تركها قابلة للاستمرار والعمومية، إننا نحس بفضل السياق الذي أدرجت فيه الافعال في النص الآتي أن الافعال تتجدد وتمتد في الزمن لانها مفتوحة على ايقاعاته وتياراته المتعاقبة فهي أفعالٌ صِفَاتٌ ملازمة للشخص تتجدد معه على مر الايام.

«أن له من الوقت للتأمل أكثر منهم... صحيح أنه لايتحرك، ولكن هناك في نفسه ذلك المارد الذي لايتوقف حتى في ساعات الليل المتأخرة حيث يتعب الذهن عندما يتعب الجسد، وابن لجسده هو ان يعبأ او يتعب ومعظم ساعات النهار والليل يقضيها محتضنا مرضه على سرير، لو نطق لقال: ايها الناس فوقي تنام الحكمة ويرقد الفكر».

نحن نحس ان الوقت يسير ببطء شديد، وان الحركة تتوقف او كادت تتوقف حول الانسان (البطل) والمكان (السرير)، ولكن الزمن الداخلي لم يتوقف، بل اتسع مداه ليشمل فترات طويلة قضاها عبد الباقي.

ففي الافعال المضارعة «لا يتحرك، لا يتوقف» حيث يتعب الذهن عندما يتعب الجسد «يقضيها محتضنا مرضه...»، «فوقي تنام الحكمة» و«يرقد الفكر» نلاحظ انها: افعال كلها توحي بالتجدد والتكرار والاستمرار، لانها افعال مفتوحة على الازمنة بمختلف الوانها فهي بذلك تتمتع بطاقة زمنية كبيرة، فاذا كانت الاحداث لاتجري حول البطل فان الزمن يسري في داخل عبد الباقي في هذا العالم الروحاني الذي اوجدته القاصة عن طريق الادراك المتمثل لشعور الشخصية الرئيسية في هذه القصة.

وقد ندرك القيمة الزمنية لتلك الصيغ في هذا المقام عندما نقارنها بصيغ فعلية في مقامات زمنية مخالفة، اذ نجد ان الافعال التي تضمنها النص الموالي تفقد خاصية الاستمرار والتجدد التي رأيناها في الافعال السابقة:

«وقبل ان يحرك رجليه كان اطفال ثلاثة في عمر الامل وفي قوة الحياة، يحيطون بوالدهم، يسندونه من كل جانب وكل واحد منهم يرقرق بلحنه دون ان يدور بخلده ان يوسعوا خطاهم او يتجاوزوا والدهم «فمعظم الافعال الواردة في هذا النص لاتطول مدتها الزمنية لأن هناك افعالا اخرى تنهيها وتقطعها لتتسلم منها الحدث... فالمسافة الزمنية الواقعة بين الفعل قبل «يحرك» وبين «كان اطفال.. يحيطون بوالدهم مدة لا تتجاوز اللحظات» ولئن جئنا ندرس الصيغ الفعلية الواردة في القصة وكيفية توزعها في الخارطة الزمنية فانا نكتشف شبكة تتداخل فيها الاحداث، وتمتد طولا وعرضا، ولقد ارتأينا ان نراقب

الصيغ الفعلية الواردة في القصة لنعرف كيف تولد الاحداث وكيف تختفي وكيف نقيس بعدها الزمني ماضيا ومستقبلا عن حاضرنا.

ومن بين تلك الصيغ صيغة (فعل) فهذه الصيغة هي الاداة التي تحيلنا بها القاصة الى الماضي المطلق الذي ليست له محطة في المسار الزمني اي انها افعال يمكننا ان نضعها في اي موقع زمني خاص نختاره، فالافعال الماضية، في «كم تحملت هذه الانسانية» وفي «وقد حج الى الكثير منها في الداخل والخارج» وفي «فالمصعد موجود ولكن حاله اشبهت حالي»، وهي «تحملت» و«حج»، و«اشبهت» افعال مطلقة المضي اي انها تدل على زمن ماضي عام.

على انه يجب الا ننسى ان هناك افعالا اخرى مماثلة لها في الصيغة ولكن السياق اكسبها بعدا معينا في مسار القصة او اعطتها قرينةٌ معنيةٌ دلالةً زمنية محددة فالفعل «اكلت» وهو ماض مثل الافعال الماضية الاخرى ولكن السياق والقرائن تجعله يدل على مرحلة زمنية محددة هي الماضي السحيق الذي يمتد الى عهد آدم وحواء فقد جاء الفعل «اكلت» في السياق التالي: و«ابتسم وهو يتساءل: اطفالنا نتيجة مصاهرة بين الملائكة والشياطين مصاهرة جد ضاربة في جذور الزمن يحلو للبعض ان يحددها بحواء وآدم، حيث تمثل امنا حواء جدة لكل شياطين الارض بعد ان اكلت التفاحة».

اذا كانت صيغ الفعل الماضي لاتخضع لترتيب منطقي في مسار القصة فان هناك قرائن اخرى تحدد موقعها الزمني في ذلك احداث القصة اذ كلما وجدت هذه كلمات تفاوتت القيم الزمنية للصيغة الواحدة، فالفعل الماضي الواقع في مراحل الطفولة أدخلُ في الماضي من الفعل الماضي الذي وقع في مرحلة الشباب، وهكذا يمكن ترتيب الاحداث الزمنية قربا وبعدا حسب القرائن الزمنية التي يوفرها النص عندما تتجرد الصيغ الفعلية من هذه الدلالة وهكذا نجد ان الفعل «قد انفردت» في قول القاصة «وقد انفردت واحدة منهن بهمة.. » اقول نجد هذا الفعل ابعد في المضي من الفعل «ابتلعته»، فالفعل الاول جاء في سياق استرجاع ذكريات الطفولة في اوليات حياة بطلنا حيث كان داخل الحقول الخضراء والسنابل الذهبية صحبة اجمل الحيوانات وحيث كان مع العجائز وقد انفردت واحدة منهن بهمة.. اما الفعل «ابتلع» فقد جاء واصفا لحياة البطل في مرحلة الكهولة حيث كان شاردا خانقا من كل شيء وحيث ابتلعته حركة المرور، فالفعلان يتفقان لفظا وصيغة ولكنهما يختلفان موقعا وزمنا، اذ نجد ان احدهما بعهد في مسار القصة، والثاني قريب من الحاضر المرير الذي يعيشه البطل.

اما الصيغة التي اطردت في القصة فهي صيغة «يَفْعَلُ» وتأتي اهمية هذه الصيغة من حيث انها تستوعب كل الازمنة بسهولة كبيرة وفي اطراد لافت للانتباه، فهي دالة على الماضي سواء كانت هذه الدلالة اتية من القرائن التي تسبقها ام كانت مستوحاة من السياق الذي تصنعه احداث القصة، وهي تدل على الحاضر في مواطن كثيرة وتدل على المستقبل في مواطن اخرى.. وهي تدل على الزمن العام الذي يكون قابلا لأن يقع في اي وقت.

وبما ان الزمن يصبح في القصة زمنا انسانيا ساكنا وخبيئا في كيان ابطالنا خاضعا لوجدان الانسان واحلامه، فان صيغة (يفعل) تغدو افضل وعاء ليشكل ويساير هذا الزمن الانساني الخاص الذي لايعترف بحدود الزمن، ومن هذه الافعال التي لاتحدد بمرحلة زمنية ما جاء في هذا النص الذي يقول فيه بطل القصة «اطفالنا نتيجة مصاهرة بين الملائكة والشياطين.. يحلو للبعض ان يحددها بحواء وآدم حيث تصير امنا حواء جدة لكل شياطين الارض بعد ان اكلت التفاحة...» او قول القاصة «كل واحد منهم يتميز بسماته وطباعه غير ان ما جمع بينهم كان اقوى.. خلل في جهاز الحياة.. فجمعتهم مقاعد هذه الحياة وامل يراود النفس في التغيير الى الاحسن»، فالافعال الواردة في هذين النصين (يحلو للبعض.. تمثل امنا حواء.. كل واحد منهم يتميز بسماته...) لاتنحصر دلالتها في الزمن الماضي او الزمن الحاضر والمستقبل، وانما هي افعال نستطيع بما تمتاز به من مرونة ان تسع كل هذه الازمنة مجتمعة، على ان هذه الصيغة لاتقتصر على اداء هذا المعنى الزمني، فلقد وجدت القاصة فيها اداتها الطيعة في اعطاء الزمن الماضي صورة الحاضر او لنقل انها استطاعت استحضار الماضي ومعايشته بفضل هذه الصيغة التي تجعلك تقف امام احداث الماضي وكأنها تعيش من حولك، ولنتأمل هذا المشهد الذي تحيلنا عليه القصة من طفولة البطل حيث نشاهد العجائز وقد انفردت كل واحدة منهن بمهمة هذه تغزل برنوسا، والاخرى تنسج فراشا والثالثة تحضر خبزا في لون الذهب، او تفتل كسكسا، لنرى كيف استطاعت الصيغ: «تغزل، تنسج، تخبز، تفتل» ان تجعل هذه اللحظات الابدية تحيا وتنبعث من جديد في وجدان البطل، فاذا هي شريط يعرض امام القارىء بكل صوره ومشاهده، ومن التراكيب الفعلية التي تواترت في هذه القصة وجعلت الاحداث فيها تصطبغ بالوان زمنية مختلف، تركيب «كان يفعل»، وتأتي خصوصية هذه الافعال من حيث انها تفتقر الى الحدث وتتميز ببطاقة زمنية مميزة، ومن التبعات الزمنية لهذه الافعال انها بالاضافة الي دلالتها الذاتية على المضي تأتي اداةً سحرية لتحويل الاحداث من مسارها الزمني الحاضر الى ازمنة سابحة في الفضاءات الزمنية الماضية، تقول القاصة وهي تحيي ذكريات بطلها في رحلته مع عذاب المرض:

«كانت هذه التساؤلات تتمكن من نفسه كثيرا وهو على الفراش ـ اي فراش في اي مستشفى...

كانت سعادته تفوق الوصف عندما تضع سريره امام نافذة من النوافذ»، حيث نجد ان صيغة الفعل المضارع في (كانت تتمكن، كانت تفوق) تفقد دلالتها على الحاضر وتستحيل الى شريط متحرك يعرض اشياء الماضي بمختلف صوره.

فمن شأن صيغة (يفعل) الدلالة على الحركة والتجدد ومن شأن «كان» ان تشعرك بأن هذه الحركة تجري في الزمن الماضي لذلك نجد ان صيغة (يفعل) مع (كان) تختلف عن صيغة (فعل) مع الاداة نفسها، فاذا رأينا ان هذه تدل على استمرار الحدث في الماضي فان صيغة فعل «مع كان» تدل على انقطاع الحدث وأنتهائه في مرحلة معينة من الزمن ولذلك فاننا عندما نقرأ الفقرة الاولى من القصة نجد ان الفعل «كتب» الذي جاء بعد «كان» قد تحدد موقعه الزمني في مرحلة من مراحل الماضي، كانت اخر كلمة كتبها بعد ان شطب على امضائه في اخر القصة، والفرق واضح بين التركيبين حيث يدل التركيب الاول على استمرار الحدث في الماضي كانت «تفوق» بينما تدل الثانية على انقطاعه عن الكتابة وانتهائه منها.

وهناك افعال ماضية لها دلالة زمنية ذاتية متميزة ووردت في هذه القصة، من ذلك فعل «اصبح» لايكتفي بالدلالة على الماضي او على فترة الاصباح فقط، ولكنها تفيد بالاضافة الى كل ذلك، التحول من حالة معينة ابعد في المضي الى حالة جديدة واقعة في حيز الماضي كذلك، وتأتي اهمية هذه الافعال وقيمتها الدلالية من حيث إنها تطوي مرحلة كبيرة من زمن القصة بكل مافيها ومن فيها من اشياء واحياء، لتنقل القارىء الى مرحلة جديدة تناقض المرحلة الاولى من حيث الظروف والملابسات التي تحيط بالشخصية.

واذا اردنا ان نحلل هذه الفعل في جانبه السيميولوجي من خلال سياق القصة ونقرأ (ظروفه اصبحت ملكا له) الواردة في ثنايا القصة، نفهم ان ظروف البطل لم تكن ملكا له في زمن ماض بعهد، بل هو كان ملكا لها تعبث به كما تشاء، فاذا به يصبح هو صانعها وقائدها، وكيف لايستهين بهذه الحياة وهو يشعر ـ انه ضيف الله في قبته الزرقاء.

ومن الافعال المتميزة الواردة في القصة «مازال» وهو فعل يجده النحاة دالا على الزمن المستمر الممتد من الماضي الى المستقبل عبر الحاضر، وهو المعنى الزمني الذي اعطاه لهذه الفقرة من القصة.

«كم ابتلعت منذ الازل ايتها الارض مازلت جائعة نهمة خصوصا للبشر الجائع المحروم...» وكأنك تعشقين ارواح المحرومين و المعذبين في ارضهم الطيبة حيث يمكن القول ان الحدث هنا (ابتلاع الارض للبشر) اصبح مفتوحا على الزمن بكل ابعاده بفضل تركيب «مازال».

واذا حاولنا ان نقوم برصد تقريبي للافعال الواردة في القصة نجد ان نحو ثمانين في المائة من هذه الافعال قد جاءت على صيغة (يفعل) التي يجعلها النحاة للحال والاستقبال، غير ان القاصة قد جعلت معظم هذه الافعال لاتدل على الحال وحده او الاستقبال، وانما دفعتها الى اعماق الماضي لتحيي احداثه واشياءه وبهذا يمكن القول ان القاصة قد ازالت كثيرا من الجدران التي تفصل بين المراحل الزمنية للافعال بطلها يعيش زمنا فلسفيا ينتصر به على الفناء.

في نظرية الجمال..

مفهوم الجمالية عند ابي حامد الغزالي

بقلم د. عشراتي سليمان

وُجد الانسان في هذا الكون، فمارس وجوده تأملا وخلقا واستهلاكا، نزوعا مستديما نحو البقاء وتثبيت معالم لرحلته على هذه البسيطة، تجاوزا لاحساسه المدمر بمأساوية العدم التي مافتئت تخترم شغاف وعيه.. وانخرط الانسان في السعي، ونشد الطمأنينة في العمل، وناغى المكان فانشأ الفنون، واستشعر وطأة الصيرورة وروحان السنين فنزعت نفسه الى القداسة ونشدان المطلق.. فتأصلت فاعلية الفن لديه كمَشْغَلٍ انساني راسخ مرتبط ليس فقط بمواجد المخلوق، وبحساسية الحياة والفطرة فيه بل لقد اضحت تعبيرات الفن باصنافها الشكلية وتمظراتها التمثيلية سندا وجوديا، يقوم حقلا نفسيا وروحيا ثريا، ووسيطا بين الواقع الموضوعي ومسارح الميتافيزيقا، تتبلور عبر تجلياته، والمجازاته ايقاعية الوجود الانساني، وتكتسب الوانها... وظل الجمال باعتباره المجلى الاسمى للفكر محور الفلسفات، ومن خلال توثبات الخيال، جادل الانسان المثل، وسعى الى تجسيدها في التمثال والمشهد، والنقشة، والاسطورة، والايقون.... وكان الحرف/ الصوت من اهم فواعل التعبير الانساني.

فبواسطة الابجدية واللون، وايقاع الترانيم ظل الانسان، يصنع تراثاته ويخلد مبتكراته..

واكبر الحكماء في كل عصر الفنون وتعشقوا الجمال لغائيته الانسانية الفعالة، وقد ربط افلاطون في جمهوريته مهمة التهذيب، وتخريج الانسان الكامل، المنسجم مع النظام والقانون بالموسيقى، ورأى ان الجمال في شتى مستوياته، هو ميزة الروح السامية التي تجمع بين الخير وبين حب الفنون (1) وطالما استبانت الفلسفات العقلية مفهوم الحقيقة في كل ماهو جميل، ومفيد، واخلاقي....

وكان المعتزلة قبل الديكارتيين يجدون في الحسن معطى عقليا موضوعيا لاتماري فيه المبادىء، ولا الشرائع (2).. وطفق الماديون يحيلون الظاهرة الجمالية على الواقع التحتي ومايعكس من استشرافات فكرية وثقافية فوقية، محورها ما كان يسمى بصراع الطبقات، واما المثاليون المعاصرون، وفي مقدمتهم هيجل فقد وصلوا المعطى الفني - الجمالي بالروح وبتموضعاتها في المادة، فالفن كما يقول هيجل: «يتميز كعالم محتواه وموضوعه يمثلان بالجمال، وليس المضمون الحقيقي للجميل الا الروح» (3).

واذا كان الجمال في حضارتنا الاسلامية قد ارتبط والى حد كبير بالمنحى الروحي التجريدي الذي ركزته العقيدة في الوجدان الجمعي للامة، فان مفهوم الجمال، قد انعكس اساسا، عند باحث عَلَم مثل ابن خلدون في العمران، حيث اخذت الفنون في منظور هذا الموسوعي بعدا ترفيا كانت ظروف تلك العصور تسوغه، وتقره.

ويهمنا في موقفنا هذا ان نستكشف رؤية ابي حامد الغزالي حجة الاسلام لاشكالية الجمال، وكيف توضحت لديه من خلال اشاراته المتعددة للظاهرة، لتتكرس في صورة احكام تحليلية شملت ابعاد مايمكن ان نسميه «ادبية الجمال» La Littérarite de l'Esthétique.

الغزالي... والفكر الجمالي:

لقد الحت دواعي التحصين على الغزالي، وحملته على ان يتدرج في تقرير الاحكام الشرعية المتعلقة بالجانب الجمالي في المجتمع الاسلامي من منطلق بيداغويجي تعليمي... فقد كان يرى ان اسباب الاختلال الاخلاقي والروحي قد اقترنت بمظاهرالبذخ التي كان السلطان يتعاطاها هو وبطانته، ومن جاراهم، او اخذ باخلاقياتهم من مترفي الامة، ومتبذليها.. لكَأنَ الغزالي، وهو يُخَرِجُ رأيه الشرعي في مسائل الفن، والجمال، والانشاد كان يعاني من ضرورتين: ان يصدع بحكم الشرع السمح حيال هذه المسائل، كما استنتجها من قيم الاسلام وان يُسَوِّرَ من جهة اخرى اخلاق الامة مما كان يتهددها..

ولما كانت الفنون، والاداب وغيرها مما يتعلق بالجمالية في مدلولها الواسع...فقد لمسنا جنوحا عقليا واضحا عند الغزالي، وهو يعالج مجال الجمالية..

فقد صدر عن روح، عقليتها راجحة، بَايَنَ بها كثيرا من تخريجاته العاطفية ازاء ظواهر اخرى فكرية واجتماعية عالجها. ولابدع في هذا فقد صرح الغزالي بأنه «لاغنى عن السماع، ولاغنى بالسماع عن العقل، فالداعي الى محض التقليد مع عزل العقل بالكلية جاهل، والمكتفي بمجرد العقل عن انوار القرآن والسنة مغرور» (4).

لقد جعل الغزالي من العقل، والنقل دعامتي الفكر الشرعي المتزن في استبانة طريقة، والاستهداء الى سبيله في الحياة.

الغزالي... والادبية

كان الغزالي يرى ان الادبية التي يجدر بالمسلم ان يتعاطاها تذوقا، واستلهاما، هي ادبية تعمل

على التاريخ، وعلى المأثور.. ففي المجال القصصي كان يجد في ما أُثِرَ عن السلف الصالح، زادا يفي بحاجة المسلم، ويغنيه عن الابتداع، واستدرار الخيال. لقد كان يرى ان القصة الخليقة بالعرض او بالقراءة هي القصة الواقعية الحقيقية، التي يتناقلها الخلف عن السلف، وليست تلك المؤسسة على محض الكذب «ففي الصدق مندوحة عن الكذب» (5).... وموقف الغزالي من الابداع الادبي القصصي تبرره الظروف التاريخية التي عاصرها، فقد عاش في مرحلة انقطعت فيها او كادت اواصر الثقافة الاسلامية بالنبع، خاصة على المستوى الاجتماعي - الجمهوري، وطمت الحياة بالانزياحات العقيدية، والمسلكية، انسياقا وراء ذهنية انحطاطية، ما فتئت الامية تقصيها عن اصول دينها، وثقافتها.. لقد وجد الغزالي في الجمالية الموضوعية التاريخية والواقعية ما يحقق شرط التحصين الروحي، والفكري، وسد باب (الكذب، والبدعة) امام المتلقين، رجوعا بالناس الى المتن الديني، والتر اثي استبقاء لعقيدتهم، وحضارتهم مما كان ينخرها.. لقد نظر الى الادبية بوصفها نظام تبليغ جمالي مؤثر، بمنظار تجريحي، يدرجها على نحو او اخر ضمن فن الحديث، من حيث خضوع الرسالة والمرسل او القاص لمعيار الصدق والصحة والاخلاقية شرطا لتداوليتها، «فاذا كانت القصة من قصص الانبياء.. فيما يتعلق بامور دينهم، وكان القاص صادقا صحيح الرواية، فلست ارى به بأسا، فليحذر الكذب وحكايات احوال تومىء الى هفوات، او مساهلات يقصر فهم العوام عن درك معانيها» (6) فالغاية التوجيهية، هي مبدأ الادبية التي يريدها الغزالي ان تكون ملتزمة بقيم التراث السلفي، وبجماليته الروائية (النقلية) السكونية (او التثبيتية) لأنه يرى ان هذه السكونية الجمالية، المحافظة على قيم إلهَامِيَة موصولة بالسمو، في اجلى نماذجه (قصص الانبياء..) كفيلة بان تمنح الانسان والجماعات ذلك الثقل الثقافي، والاخلاقي المقوي لعوامل الثبات، والدوام الروحي فيهم، من هنا كان للغزالي، من ظاهرة الوضع والابداع القصصي، موقف حَظْرِيٌ مانع، لشعوره بواجب ربط وجدان الامة بالمصدر الثقافي، والديني، في مرحلة التحلل الخطيرة تلك، يقول:

«من الناس من يستجيد وضع الحكايات المرغبة في الطاعات ويزعم ان قصده فيها دعوة الخلق الى الحق، فهذه من نزغات الشيطان، فان في الصدق مندوحة من الكذب وفي ذكر الله تعالى والرسول (ص) غُنْيَة عن الاختراع في الوعظ» (7)، وستتسع نظرة الحظر الوضعي هذه حتى تغدو شبه عقيدة تؤلف فيها الكتب، فقد أُثِرَ عن السيوطي كتابا يحذر من اقاويل القصاص، يرتكز فيه على مواقف بعض الصحابة كعمر مثلا ازاء بوادر الوعظ. والقص التي ظهرت في عصره والتي منعها لأنه رأى فيها مجالا بيداغوجيا ينافس المادة القرآنية والنبوية التي كان الظرف يقتضي ربط الناس بها، لكن تطورات الحضارة العربية الاسلامية جعلت من فن القص المسجدي وسيلة تبليغية كانت احيانا منطلقا لقيام مذاهب ودول (8).

الغزالي.. وادبية الشعر والانشاد

على اننا نجد نظرة الغزالي الى الشعر تتسم بنوع من السماحة والايجابية بحيث نراه ينفي الحظر الديني على الشعر، مقررا ان الاسلام انما نال من شأن شعراء الشرك فقط «والشعراء يتبعهم الغاوون الا انهم في كل واد يهيمون» (9)، غير انه مع هذا الاطلاق يحدد للرسالة الشعرية اطارا التزاميا توجيهيا، فيغدو الابداع الشعري بمقتضى ذلك فنا تربويا، ذا غاية ترشيدية، متجانسة مع مرامي العقيدة «فلا ينبغي ان يستعمل من الشعر الا مافيه موعظة او حكمة على مايستولي على قلبه» (10). فالرسالة الشعرية تحقق مفعولها، متى حركت نوازع النفس.. لقد كان الغزالي على وعي كبير بأهمية التلقي، واستقبال الرسالة الادبية، فبقدر تناغم مضمون الرسالة مع روح المُستَقبِلُ، بقدر ما يكون التأثير النفسي قويا لديه، وذاك ما حرص الغزالي على تأكيده، وهو يتحدث عن تأثير الجمالية السماعية (الغناء).

الغزالي.. وفن الغناء

لقد رأى الغزالي ان السماع فن يفاعل مشاعر الانسان، ويحركها، وتأثيره في القلب محسوس «ومن لم يحركه السماع ـ كما يقول ـ فهو ناقص مائل عن الاعتدال بعيد عن الروحية، زائد في غلظ الطبع وكثافته على الجِمال والطيور، بل على جميع البهائم..» (11) ففطرية السماع على هذا النحو، تجعل منه فنا انسانيا ساميا لاحظر دينيا عليه، ماظل قائما على طبيعته الاعلائية. يقول الغزالي: «ومهما كان النظر في السماع، باعتبار تأثيره في القلب، لم يجز ان يحكم فيه مطلقا بإباحة ولاتحريم، بل يختلف ذلك بالاحوال والاشخاص، واختلاف طرق النغمات، فحكمه حكم مافي القلب.. قال ابو سليمان: «السماع لايجعل في القلب ماليس فيه ولكن يحرك ماهو فيه» (12)، فالغزالي يجد الفن المُرَوِح على القلب جمالية مباحة، لما يفيده المرء منها، من حيث تجدده، وتقويته على الاعباء «ومهما كان الغرض للعب والتلذذ باللهو فذلك انما يباح لما فيه من ترويح القلب، اذ راحة القلب معالجة له في بعض الاوقات، لتنبعث دواعيه فتشتغل في سائر الاوقات بالجد في الدنيا كالكسب، والتجارة، او في الدين كالصلاة والقراءة» (13). ان الإعْرَابَ عن مبهجات النفس، واظهار السرور «بالشعر، والنغمات، والرقص، والحركات.. محمود» (14) على ان هناك تصنيفا قرره الغزالي لجمالية السماع وعلى مواد تحققها، وشروط ذلك التحقق... فاذا كان فن السماع على هذا النحو انما هو محصلة مواد تعبيرية، يكفل تزاوجها في التخريج الاخير بناء الانشودة التي تشد السمع، وتأسر الخاطر، فان الغزالي يشرط اباحتها بان تكون مواد صنع هذه الانشودة في المستوى النغمي، خارجة عن جنس الزمريات، والوتريات

«التي هي من شعار الاشرار» (15) ذلك لان اختراق مبدأ اللاتماثل او التشبه بأحوال المبتدعة في كل امر سلوكي قد تجر حال التسيب معه، الى الانزلاق نحو دائرة اللادين.. من هنا كان على مبدإ اللاتماثل وخاصة في سلوكيات تتجذر في حضارة تستمد قيمها من مجتمع الفطرة والمروءةان يظل فيصلا اخلاقيا، وذوقيا، وسلوكيا بين ممارسة المسلم، وغير المسلم، او بين المؤمن، وغير المؤمن، وهذا حفاظا على ثوابت عقيدية تتكرس بها شخصية المسلم، وتتحصن من اسباب الاستيلاب التي غالبا ما تصيب هدفها من روح المسلم الا كنتيجة لاستخفافه بالوقاء الشكلي الذي يعد انتهاكُهُ على مستوى الواقع النفسي اول خطوة في طريق الانحراف.. لقد كانت المزامير والاوتار آلة الفسقة، والاثمين في المجتمع الاسلامي، فجاءت الضرورة الاجتهادية، وهي تقنن للشروط الفنية للسماع تصادرها، وتنبذ جماليتها، بهذا الطعن الشرعي الذي عبر عنه الغزالي حيث شمل حكمه الاباحة السماعية كلية، الا ما صدر منها عن هذا الصنف المُفَسِّقِ بقوله: «وكل ذلك جائز مالم يدخل فيه المزامير، والاوتار التي هي شعار الاشرار»، ذلك لأن الغزالي يريد ان يجعل بين التظاهرة السمعية الفنية، ذات النزوع الروحي والجمالي السامي، وبين مجالس الخلاعة، والتهتك، والتعري من لباس المروءة، والكيس الاخلاقي، فارقا شرعيا يميز ضربين من الجمالية الطربية، جمالية بناءة، تبهج الروح وتعلو بها، وجمالية هدامة، تثمل الروح وتسف بها في مهاوي الاباحة، والخساسة والانسياق للواعج الدعارة والعهر.

يقول «فان كان السماع يذكر الشباب تذكيرا بشوق الى الخمر، عند من الف ذلك مع الشرب، فهو منهي عن السماع لخصوص هذه العلة فيه» (16)، فالسماع هو جمالية طَرَبِيَة تهييجية غالبا، مالم تتصون بسمو العقل، واكثر اللحون - كما يرى الغزالي متحدثا عن عصره - انما صيغت تحت نشوة الخمر، والتحذير، فهي تنضح ميوعة، وايعازا بالعري المُوقِعِ.. من هنا كان الحظر على ما يدخل في صنع هذا اللون من اللحون، من آلة، وعدة تأثيرية. يقول الغزالي: «واكثر العشاق والسفهاء من الشباب في وقت هيجان الشهوة لاينفكون عن اضمار شيء من ذلك، وذلك ممنوع في حقهم لما فيه من الداء الدفين، لا لأمر يرجع الى نفس السماع، ولذلك سئل حكيم عن العشق فقال دخان يصعد الى دماغ الانسان يزليه الجماع ويهيجه السماع» (17).

لقد كانت ذهن الغزالي، وهو ينصص للجمالية الفنية بهذه الاحكام، موصولا باحساس جمالي فطري رهيف، كان المسلمون الاوائل يتذوقونه، ويجدون فيه شرطا حياتيا تتزكى به علائق الناس، وازمنتهم لارتكازه على بعدي الحسن والتقوى. وذلك ما عبر عنه يحيى بن معاذ الذي ساق الغزالي قوله مساقا احيانيا، تأصيلا لنموذج ذوقي وجمالي كان العصر، وما تلاه، لايني يبتعد عنه: قال يحيى:

«فقدنا ثلاثة اشياء فما نراها ولا اراها تزداد الا قلة، حسن الوجه مع الصيانة، وحسن القول مع الديانة، وحسن الاخاء مع الوفاء» (18)، ان تذوق الجمال، واصطناع اسباب التجميل المادي والادبي، والتفنن في تلوين الجمالية بمختلف طبوعها، واجناسها، ومعاييرها، مسلك مُؤَصَّلٌ في العقيدة الاسلامية التي ارتكزت في الاساس على شرط جمالي بياني (جمالية النص القرآني وادبية الترتيل)، على ان مراعاة مبدأ الاعتدال يظل القاعدة التي يعتمدها الاسلام في كل مراس جمالي لايترتب عنه سقوط في الخطيئة.. يقول الغزالي «والتحقيق ان التزيين بالمباح ليس بحرام ولكن الخوض فيه يوجب الانس به حتى يشق تركه، واستدامة الزينة لاتمكن الا بمباشرة اسباب في الغالب يلزم مراعاتها ارتكاب المعاصي» (19)، فما جنب كرامة الانسان السقوط المادي والمعنوي وما حفظها من التسفل النفسي والشعوري من مظاهر الفن، والتفنن هو خصيصة جمالية لاتجافيها روح العقيدة في الاسلام.. لقد نظر الغزالي الى الجمالية، على انها زينة، وفن، واطراب، واثبت الاباحة التي تجعل منها منشطا روحيا وادبيا يعزز انسانية الانسان، وكان في رؤاه الاخلاقية، والذوقية يرهص لرؤية حضارية شمولية ادرجت مفهوم الجمالية ضمن منظور عمراني، يلابس صيرورة النهضة والسقوط التي تتبعها الامم، والمدنيات، وذلك ما سيقرره لاحقا ابن خلدون.

احالات:

1 - افلاطون الجمهورية «انس» ص 125
2 - عبد الستار عزالدين نور العقل: دار الرشيد 82، ص 42
3 - HEGEL: Introduction à l'Esthetique
Aubier - Montaigne - Paris p: 161
4 - ابن خلدون، المقدمة ص 256
5 - الغزالي ابو حامد، الاحياء 130/3
6 - الغزالي - الاحياء 130/3
7 - الغزالي الاحياء ص 1/49
8 - المصدر السابق ص 1/49
9 - سورة الشعراء
10 - الغزالي الاحياء 1/49
11- الغزالي الاحياء 2/384
12 - المصدر نفسه ص 2/393
13- المصدر نفسه 2/386
14- المصدر السابق
15 - المصدر السابق 2/381
16 - المصدر نفسه 2/389
17 - المصدر نفسه 2/377
18 - المصدر السابق 1/88

مسرح الطفل (من الحلم الى المرآة)

مقاربة فرويدية / لاكانية

بقلم: د/ سطنبول ناصر

ان التطرق الى اي طرح يتعلق بعالم الطفل يتطلب بالضرورة استيعاب الإشكال الطفلي، وتقصي فضاءاته المستغلقة ، اذ يتعين اساسا الالمام بالطروحات المعرفية التنظيرية منها، سواء تلك التي عاينت المنحى السيكولوجي او التطبيقية التي اهتمت بالجانب السلوكي للطفل ، لذا يصبح المسرح الطفلي قرين الصلة (المعرفية) بمثل هذه الفضاءات التحليلية ، وما امتاحته من قراءات للأنا البدئي، وماتشكل عنها من نتائج من خلال شبكة التجارب النفسية او السلوكية، ومما لاشك فيه ان انقياد الجهود الابداعية للمسرح الطفلي الى هذه المصدرية التجريبية، تتيح لها استيعاب دلالة التواشج بين عالم الطفل والحيوان، وبالتالي تدرك عمق التوظيف للشخصية الحيوانية في المسرح الطفلي.

ان المدرسة السلوكية اتخذت من اصناف الحيوانات الدنيا نماذج تجريبية لمعرفة جملة من المفاهيم حول التعلم والتذكر، واوجه الشبه بين السلوك (1) العصابي عند الانسان والحيوان، ومع ذلك يبدو ان الكثير من التجارب التطبيقية هي التي ادت بالباحث «بافلوف» مؤسس المدرسة السلوكية يرى «ان نتائج التجارب التي اجراها على الافعال المشروطة «الانعكاسية» للحيوانات قد تساعد كثيرا في الكشف عنها وتفسير خبايا حياتنا الداخلية» (2) وهذا لايقصي حدَس المبدع للمسرح الطفلي لكَيان الطفل ولكونه الداخلي، ذلك ان الكتابة للطفل لايمكن ان تكون محصلتُها التخلصَ من طفولة المبدع ضمن المبدَع، فالمبدع (3) عالم نفساني يحدس الدوافع التي تحرك الناس وسلوكهم الخفي فيجسد فضاءات الحب والرضا، وأذى الانتقام بطريقة (4) رمزية، وعليه نجد ان توالد الانفعالات مصدرها طفولة المبدع، كما انه من الصعب عليه التخلص والتحرر من ربقة الطفولة، والتي تتأسس ابتداء من اليومي الى تفاصيل التتابع الفعلي مع عالم الاشياء، وهذه الوُصْلة تتمثل في تعالق الطفل بأناه ، نظرا لكونها تمثل النواة المحورية لمدركاته ،والتي تسهم في تأسيس المكبوت الذي يشكل جوهر الرغبة والاعراب الشفوي، فاليومي هو التفصيل المؤسس للذكرى والمسهم في تشكيل معرفة الآخر.

ان المسرح الطفلي بشقيه (النصي، المشهدي) كيف يستطيع ان يستوعب شخصية الطفل؟ وكيف يتمكن من إحداث التقاطع مع الطروحات النفسية التي اهتمت بنوازعه وسلوكاته؟...

قبل ان يتشكل كل من النص والمشهد ،عرف الطفل مكونات وفضاءات مشهدية يومية تُجَلّي تيمات محاكاة الغير قصد التقمص كتلك التي تتمثل في تماهيات فتستبق الذاتُ الطفلية نضجَها، وهذا من خلال امساكها بالشكل الكلي لجسدها الخاص بها في حالة صورةٍ خارجية (5) عنها فتتسامى من خلال تقمصها لفضاءات خيالية، سواء تلك التي تتشخص في حواراتها اللُعبية بين اقرانها او تلك التي يسقطها على الجوهري من الاشياء وهذه تمثل الحالة «الفتيشية» (6) فتستعين بها للتخلص من نوازعها الى احاتها الداخلية، ولذا نجد «ان العاب الاطفال، كحز الرأس وبقر البطن تيمات عفوية تنبثق من خيالهم، ويبدو ان العدوانية (لدى الطفل) قوامها علاقة متميزة بصورة جسده الخاص به او بجسد الغير» (7)، وفي المقابل يتجسد الخيال الطفلي في تشخيصات اخرى يمتاحها من المشاهد ، والصور والدمى او ما يستهويه من الواقع المعيش فيكتسب الصدارة في التماهي فيؤدي بالطفل الى تقمص الفيض الذي تجاوزه والتعلق به فيحدث التعاطف والاندماج.

يذهب «ارنست جونز» (8) ان الاطفال كثيرا ما يحلمون في اثناء الليل انهم يتمتعون بما حُرموا منه اثناء النهار، اذ في حالة الحرمان تصبح الحاجة والرغبة شأنها شأن التنبيهات المنبعثة من الاعضاء الباطنية التي تتحول عن طريق فاعلية الابدال فيكون الحلم احد المظاهر التي تتقاطع مع المشهد المسرحي الطفلي في الكثير من الجوانب، يتمثل اهمها في المشاهدة حيث يشاهد الحالم صورا بصرية قد تصاحبها عواطف وافكار وانطباعات متأتية من حواس اخرى غير البصر، لكن الغلبة على الدوام تبقى للصور،(9) فالحلم يكون في بعض الاحيان واضحا وضوح احداث الحياة الواقعية.. وثمة احلام مشبعة بالمعنى... متماسكة متلاحمة والبعض منها يشتمل الا على فكرة واحدة او كلمة واحدة . وثمة احلام اخرى غنية كل الغنى بالمضمون، تدور احداثها كما لو انها روايات حقيقية، ومنها مايتوشح بمسحة من الفكاهة او من الجمال الخارق الاخاذ ، بينما بعضها الاخر ملتبس، سخيف، عادم المعنى، بل مغرب شاذ ، وثمة احلام لاتحرك فينا ساكنا، واخرى تستثير انفعالاتنا جميعا، فيستبد بنا الالم الى حد البكاء، ويهصرنا القلق فنفيق ونصحو، وتستولي علينا الدهشة ويغشانا الانذهال (10).

إن مثل هذه الفضاءات نجد لها حضورا مُبَنْيِناً داخل التشكيل المسرحي كما انها مماهية لتكوينه

بحيث تتعالق الى حد الانطباق المشهدي، فالفضاء الحلمي يجلي نسقا يقترب في هيكله الى النسق المسرحي من حيث الاشخاصُ والاحداث والخطابات والانفعالات.. ومن خلال هذا التراصف المكوَّنُ ضمن البناء الحلمي ينحدر تشكلُ الذات الخفي، اذ إن الحلم هو بناء اللاوعي من حيث هو جملة من الترميزات والانساق الخطابية المضمرة والتجليات التي تؤسسها تمفصلات ماورائية، ولذا، فنحن حين نقارب بين ميكانيزمات الحلم، والمشهد المسرحي، فاننا نترجم دلالة العلائق التحتية والمتمثلة بين الحالم والمشاهد والمبدع اذ إن هذا الاخير يسهم في خلق التكوين الحلمي النصي (بما يدخله على احلام يقظته من تحويل وتفكير واختصار المواقف التي يُضَمِّنها (..) مسرحياته بيد ان البطل في احلام اليقظة هو على الدوام الحالمُ نفسه، إما بصورة مباشرة واما عن طريق التماهي الصريح مع شخص آخر) (11).

ان المشاهد المسرحية (الطفلية) قريبة الى حد كبير باحلام اليقظة التي (تشهدها الطفولة.. اذ تغلب وتهيمن على مضمون منتجات الخيال هذه تحفيز بالغ الشفافية فهي مشاهد وحوادث تجد فيها انانية الحالم وطموحه وحاجته الى القوة والسلطان) (12)، وهذا نظرا لكونها تنزع الى الثبات والشفافية والواقعية (غير موغلة في الترميز) وفي مجملها تترجم استجابات يومية، وعليه فالتقارب بين الاحلام (الطفلية) والمشاهد، متعالق الاطراف، وذلك لكون الجوهر الجامع بينهما ينطوي على إشباع رغبة الحرمان وتلبية الشعور بالتلهف من خلال توطيد المجرى النفسي للتهيج ، لذلك يهدف المشهد المسرحي الطفلي لتحقيق حالات التداعي الشفوية ، حيث تتدرج مراحلها من الصورة المرئية السمعية الى الصورة الشفوية (الافصاحية) ومنها الي التفريغ.

ان ا لرؤيا الحلمية - لدى الطفل - استرجاعية، إذ يحلم على الدوام بتحقيق رغبات ولّدها فيه النهار(13) السابق في حين يكون المشهد المسرحي حديث الطرح يتعسر عليه - في بعض الاحيان - روايتَه أو استرجاعَه ، فلايحتفظ بلحمته الكلية سواء السردية الحكائية أو الحركية التمثيلية ، فيكون السردي هو المحرِّكُ للحركي باعتباره هو المضمون الظاهر الممهد للتمثيلي الحركي، وعندئذ لايحتفظ الطفل من هذا الا بما يساير« أناه»، أما الجانب المُبهم يُفصَح عنه بالاشارة، وبالتالي فهو أقرب من الحالم الذي يفضل رسم أحلامه نظرا لحالات الكبح النفسية التي تَحُول دون الإِسلاس في التداعي وهذا ما يتماس مع بعض المشاهد المسرحية الطفلية ذات التصوير الغرائبي والقريبة في التكوين من الاستشباحات الحلمية.

إن المشاهد المسرحية الطفلية من خلال عروضها الإيقاعية، سواء الصوتية أو الحركية تسهم في

إحداثها الشخوص الحيوانية التي تتماهى مع التكوين الانساني، تكشف عن دلالات تشخيصية تقدم للانا البدئي أبجدية الترميز خاصة والمشهد المسرحي مكرس لتوليد الفضاءات العلاماتية، فالاقنعة والايماءات والتشخيصات هي مكونات بنائية للمشهد، زيادةً على التفاصيل الاخرى التي تمثل الاسهام العرضي في تأسيس السياق العلاماتي ضمن النسيج المشهدي، وهذا يتماس مع مايصطلح عليه «فرويد» بالرمز، ذلك أن رمزية الاحلام تجد ما يقابلها من فضاءات في الاساطير (14) والفولكلور خاصة في الوقت الذي لايستطيع الحالم إمداد التحليل النفسي بأية معلومات في التراث الانساني، وعليه فالمواد التي تدخل في تركيب الرمزية الحلمية لها ماينظارها في الجداريات والمسرح، (الفولكلور) والرسوم والاساطير، والاعراف، والطقوس الاحتفالية ذات الايماءات والصيحات، والاقنعة الى فضاء التشكيل الوشمي، إن هذه الانماط الاولية - في تاريخ الانسانية - مؤسسة على الرمز وازدواج المعاني، وبالتالي فإن عمل الحلم يتقاطع مع وظيفة هذه الانماط، لكونه يعطي للافكـــار الكامنة نمـــطا تعبيريا شبيـــها بالكتابة (15) المصوَّرة.

يكتسب الممثل في المشهد المسرحي بعامة، والطفلي بخاصة، قابليات التلون سواء من حيث الحركات والتحولات الحوارية أو الانقباضات والانبساطات الفسيولوجية للملامح، فهي تشكل في مجملها طاقة للتوليد الدلالي تجعل من الممثل أرضية لمحمولات التكوين الرمزي، وكل ما يعرضه المشهد من تفاصيل جزئية تدِق أو تكبر في العرض أولها الصدارة أوالعرَضية، القصدية أو الاعتباطية، فهي تسهم في الحبكة المشهدية . إن هذه الاجزاء التأليفية للمشهد المسرحي لايطرحها الحلم ولكنه يحمل تيمات مشهدية وتركيبات خبيئة تتقاطع سيمانيا مع التكوينات البدائية للتعبير الانساني، والمسرح أقرب التعابير الى الاساليب التعبيرية القديمة من حيث البنية الخارجية لكل منهما، إذ أن كلا منها يكرس عمله في حقول علاماتية إيقونية، لذا فإن (خصائص عمل الحلم... يمكن ان توصف بانها سمات اثرية، فهي قرينة الاساليب القديمة في التعبير واللغات والكتابات القديمة) (16) وعليه فالعلاقة بين التكوين الحلمي والمسرحي لاتقوم على افقية التقاطع السطحي اذ إن كلا من الحالم والممثل (أثناء التمثيل) فالحالم تزدوج اناه بين الرائي والرؤيا ثم يتحول عقب هذا التناوب الحلمي المتداخل في ثنائية من التعالق الى سارد تبعث فيه التداعيات والترابط الحلمية، والملفوظات، فاعلية النسج، وذلك بتقريبه لفضاءات الحلم المتداعية، وبالتالي يصبح التلفظ السردي نعتيا لسياقات مرآوية وتلفظية مشبّتةُ ومتعرجة في آن واحد، وكذلك نسيجا بنائيا للتكوين السمعي البصري، وللتركيب الاستعاري، وهذا ما يسلكه المشهد المسرحي، حيث (يصور المنظر الدرامي من خلال التداعيات العلِيّة او التجاور بدلا من الصورة المباشرة.... وهناك امثلة

تسيطر فيها الاشارة على المسرح بدلاً من الاسلوب التصويري في توليد الدلالة فتكمن فاعلية الحركة في الاشارة الى الاشياء.. التي يحيل اليها المتكلم) (17)، وبذا يتحول العرض المسرحي الى مشهد سمعي ينوب مناب المرئي ذلك ان التمثيل النطقي التلفظي مكون من بُنَى صيغية تدلل على المرئي، وتشير الى فضاءاته على شكل كيانات مشهدية خبيئة كانت (كما هو الحال عند الحالم) او متجلية (عند الممثل) وعليه نجد ان التمثيل التلفظي هو المضمون الظاهر للحلم، اذ ان مصدر صورته التشكيلية والعينية يكمن - عند فرويد - في عالم التعبير اللفظي وانطلاقا من اسم يرد الى الذهن تستثار تداعيات متتالية غير حرة كل الحرية بل مترابطة ترابط الافكار التي تستحضر (18) بصدد عناصر الحلم.

مما يتضح ان الاختلاف القائم بين الممثل والحالم يكمن في الطبيعة التوصلية اذ ان هذا الاخير يؤدي حلمه ضمن منقولات شفوية تعمل على سرد الحلم كما هو دون ان يكنى او يرمز حتى ولو دونه فلربما يتجاوز حجمه الحقيقي (19) في حين نجد الممثل يؤدي الخطاب المسرحي ضمن متواليات مشهدية فتقوم اللغة بوظيفة تصويرية لتقوم مقام المرآوي (في العرض) ذلك ان (لغة الممثل تصبح ايقونة بمجرد ان ينطق به الممثل يصبح تصويرا لشيء يفترض انه مساو له يصبح خطابا) (20).

ان اللغة والتصوير متلازمان اثناء التمثيل وعليه تصبح مادة المسرح تطرح فكرة التزاوج الابلاغي عند الممثل (الخطاب والصورة) دفعة واحدة وهذا عكس المادة الحلمية عند الحالم، ذلك ان لغته هي ايقونة تعمل على استعادة الصور وتحويلها في اللغة وترتيب تشكلات اللاوعي في الظاهر وتنسيق المرجعي الحلمي المماهي لذاته في الخطاب التوصيلي، فالحلم هو بلاغة اللاوعي التي يسعى الحالم توصيلها ولكنها تظل دوما فوق اللساني وهنا يكاد التقارب يحصل بينه وبين الممثل في ما يصطلح عليه بالذاكرة الانفعالية، فالممثل (يجاهد في اثراء تفسيراته للشخصية التي يلعبها عن طريق اكتشاف حقيقتها الداخلية ومحاولة الاحساس الصادق بالشعور الذي تمارسه تلك الشخصية.. فيتقمص الدور ويترجم احاسيسه الى افعال) (21) وكذلك الامر بالنسبة للحالم اذ يعمل على انتاج مدلول الانا وبلوغ مداه الخفي لتجلية طبقاته الخفية ومعالمه المستغلقة في مستوى الدال (الوعي) و(الكلام) وبذا نجد الحالم ينقل الآخر (الحلمي) المماهي لذاته في اللغة، في حين ان الممثل ينقل الآخر (النصي) المماهي لذاته في التمثيل.

ان الشخصية الحيوانية في المسرح الطفلي هي الوجه الخيالي والسحري للانسان، وعليه فهي صورة

الآخر التي تبين اناه، فتتأسس وتتشكل ضمن التقابل المشهدي الذي يفضي الى هوامات سحرية كالتي يطرحها لاكان LACAN لدى الطفل وهو امام المرآة حين يمسك بنظرة الآخر، وبالتالي فان الشخصية الانسانية او الحيوانية هما اقرب الى الحضور المرآوي اللاكاني ذلك ان اغلب المشاهد هي محمولات لنظام الانا البدئي وعلى الرغم من كونها تنحرف عن الحرفية الانعكاسية للكيان المرآوي الا انها تدلل ضمن الشخوص على الكلية الرمزية المميزة لتشكل الانا الطفلي، فالرمزي او السحري يثقفان الهوام الطفلي ويجليان قيمة الانزياح عن هوام الجسد المجزأ او المتكامل التي تطرحها مرحلة المرآة.

مما يبدو ان مسرحة الجسد تؤدي بالطفل الى ان يستجيب من خلال جسده وعليه فالتقابل بين الجسد الطفلي والجسد المسرحي يخرق ويتجاوز فحوى الطرح اللاكاني. ذلك ان الطفل يدرك جليا ان المشهد ليس مرآة، والتكوينات الجسدية لاتمت بصلة الى جسده، وبذا فالعلاقة التقابلية هذه لاتصل الى حد التوازي والتكافؤ مع فكرة التماهي البدئي بمرحلة المرآة، ولكن هناك ما يؤكدها بعلاقة محددة، حيث ان المشهد المسرحي الطفلي يجلي تيمات للاحقاد والاذى والعداء بطريقة رمزية (سحرية) ثم يحاكيها الجسد الطفلي ـ فيما بعد ـ بايماءات عدوانية دون ان تؤدي الى العفوي (22) الخيالي بقدر ما تدلل على البنية الهوامية للتجزي الجسدي من خلال مرحلة المرآة.

ان التشكيلات المشهدية للجسد في المسرح الطفلي هي انظمة لدوال يتماهى بها الطفل، كأن يتماهى بصورة (الأب، الملك، القائد، الاسد..) فهذه تشكل متواليات عظامية يتمثلها ليتجاوز بها خوره طلبا للتعالي (23) بالذات وبذا تصبح هذه التماهات مشكلة ضمن اللاوعي، اذ تترجمه الذات في شكل تمثلات خارجية فيندغم الواقعي في الرمزي وبالتالي يستبق الطفل اناه البدئية الى فضاءات التهويمات السحرية قصد الانطفاء في العظامي وهنا يشكل المشهد المسرحي الرؤيا المقنعة للمرآة حيث تشكل الانا الطفلية تشكلا حلميا سحريا قبليا.

هوامش

1 – سارنوف أ./ بالاشتراك ـ التعلم ـ تر/ محمد عماد الدين اسماعيل دار الشروق ط/1 - 1981 ـ ص/65.

2 – رشاد رشدي ـ نظرية الدراما من ارسطو الى الآن ـ دار العودة ـ بيروت ـ ط/2 ـ 1975.

3 – 4 – برناردي فوتو ـ عالم القصة ـ تر/محمد مصطفى هدارة ـ مؤسسة فرانكلين القاهرة/ نيويورك 1969 – ص/34 - 39.

5 – بيت الحكمة، مجلة مغربية للترجمة والعلوم الانسانية، ملف العدد: جاك لاكان، جان ميشال بالمي، مرحلة المرآة وتشكل الانا – ص/43
ع / 8 – س/2 نوفمبر 1988.
6 – الفيتش "Fatish" هو الشيء الذي تنسب اليه قوة سحرية.. وكان الناس البدائيون يعبدون بعض الاشياء المادية لاعتقادهم بحلول روح الآلهة فيها.. وقد استخدم فرويد "Freud"، الفتيش "Fatish" بمعنى الرمز، لشيء ما يتعلق به الشخص فيصبح معبرا على الموضوع المحبوب او قرينا رمزيا للشخص المرغوب فيه...
- ينظر «بالتفصيل» سيجموند فرويد ـ معالم التحليل النفسي – تر/ محمد عثمان نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر – ص/132
7 – بيت الحكمة ـ العدد السابق ـ الموضوع نفسه، ص/43
8 – ارنست جونز: معنى التحليل النفسي – تر/ سميرة عبده – مكتبة الحياة – بيروت – 1980، ص/51، 52، 57.
9 – 10 – سيغموند فرويد: نظرية الاحلام ـ تر/ جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت – ط/1 ـ 1980 ـ ص/14، 15، 16
11 – 12 – المرجع نفسه ـ ص/25
13 – سيغموند فرويد: خمسة دروس في التحليل النفسي – تر/ جورج طرابيشي، دار الطبيعة بيروت ـ ط/ 2 – 1981 – ص/21، 22
14 – سيغموند فرويد: نظرية الاحلام ص/ 102
15 – ينظر: المرجع نفسه – ص/ 191
16 – ينظر – المرجع نفسه – ص/ 130
17 – سيزا قاسم بالاشتراك – مدخل الى السيميوطيقا – منشورات «عيون» الدار البيضاء – المغرب – ج/2 – ص/ 93 – 94
18 – سيغموند فرويد – نظرية الاحلام – تر/ جورج طرابيشي، ص/ 54، 55
19 – المرجع نفسه ـ ص/ 37
20 – المرجع نفسه ـ ص/50
21 – سيزا قاسم بالاشتراك – مدخل الى السيميوطيقا – ج/2 – ص/91
22 – ابراهيم حماده – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ـ دار المعارف، القاهرة ص/ 272
23 – بيت الحكمة – العدد السابق، ص/47

أخبار علمية..

أ ـ ي

(دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «اين ليلاي»)

لمحمد العيد آل خليفة - ديوان المطبوعات الجامعية 92/10

اصدر ديوان المطبوعات الجامعية دراسة جديدة للدكتور عبد الملك مرتاض تحت عنوان «ا ـ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «اين ليلاي»» لمحمد العيد.

ويعد هذا البحث باكورة الدراسات التي ينجزها الباحث في سبيل تحقيق تلك المعادلة الصعبة «التراث - الحداثة» ومحاولة خلق انسجام بين طرفي هذه الثنائية. ويعتمد على الممارسة النقدية بأدوات اجرائية حداثية تنطلق من الحداثة وصولا الى التراث ثم العودة ثانية الى الحداثة، في سبيل الكشف عن الطاقات التعبيرية للنص، وعن فضاءاته.

لقد جاءت الدراسة لتحدد موقف الباحث من الحداثة والتراث لايجاد حل يقوم في كيفية حسن تمثل هذين القطبين والافادة منهما معا بحيث يصبحان جدلية التفكير الاصيل المتجدد. وانطلاقا من هذا الطرح، باشرت هذه الدراسة نص «اين ليلاي» لتضع امام الباحثين نموذجا اجرائيا حداثيا للممارسة النقدية على النصوص الادبية.

وقد اتى البحث في فاتحة وتمهيد وستة فصول، عالجت الفاتحة عنوان الدراسة والاسباب الدافعة الى هذا الاختيار الموفق للعنوان. كما تعرضت الى عناية النقاد بالشعر، وعلاقة هذا الاخير بالنثر. وعللت سبب اختيار نص محمد العيد.

واما التمهيد، فجاء ليجيب على السؤال المحير: بأي منهج نباشر النص الادبي؟ وقد وفق الباحث في تحديد احد عشر مستوى لهذه المباشرة. وقد كان هذا التمهيد زخما بالطروحات الجادة لمساءلات المتلقي لتلك المفاهيم النقدية الحداثية كالسيميائية والتفكيكية، والايقاع، والسردانية، وربط كل ذلك بالمذاهب الفكرية التي انتجت هذه المفاهيم.

واما فصول الدراسة، فكانت ممارسة تشريحية للنص، وكان الفصل الاول لتحديد بنية القصيدة لدى محمد العيد من حيث الخصائص والتقنيات والايقاع، والصوت واللغة. واما الفصل الثاني، فعالج طبيعة البنية في قصيدة «اين ليلاي» من منطلق سيميائي، فالقصيدة بنيت بناء يعتمد على الدوران، ويعد هذا البناء المفتوح بناء حداثيا. وقد وقف الباحث في هذا الفصل عند النظام الفعلي، والنظام الاسمي في هذا النص. وخصص الفصل الثالث للبحث في مخاض النص وتأويليته من خلال الحديث عن جو هذا النص عن طريق تفكيكه الى اجزائه الاولى التي كان عليها قبل ان تلتئم في هذا البناء، ومن خلال الحديث عن تأويل الرمز في النص اعتمادا على مفهوم التأويلية للكشف عن الدعائم التالية: الاسطورية، الروحية، السياسية والتاريخية.

واعتنى الفصل الرابع بالحيز الشعري للنص المدروس، فكشف عن الحيز التائه، والحيز الحرام، والحيز المتحرك، والحيز القاصر عن الاحتواء، والحيز الحالم. كما اهتم الفصل الخامس بالزمن الشعري في هذا النص فبحث في الزمن التقليدي، والزمن الحرام، والزمن اليائس، والزمن المربع، والزمن الحالم. واما الفصل السادس فعالج التركيب الايقاعي لهذا النص. فوقف

الباحث عند التركيب الايقاعي، والايقاع الداخلي، والخارجي، كاشفا عن خاصية هذا الايقاع في «اين ليلاي».

وختم البحث بإثبات نص قصيدة «اين ليلاي»، وبمصادر الكتاب ومراجعه، فجاء في 175 صفحة.

الاستاذ: محمد تحريشي

وصدر للدكتور عبد الملك مرتاض الدراسات التالية في مجلات عالمية:

1 - «البنية السردية عند نجيب محفوظ» - «مجلة فصول»، القاهرة 1992

2 - «الفكر السيمياني لدى بيرس» - «مجلة علامات»، جدة ع:4 1992

3 - وترجم له فصل كامل من كتاب الامثال الشعبية الجزائرية الى اللغة الانجليزية ضمن كتاب اسهم فيه امريكيون وعرب، وذلك بعنوان:

"Economic relations among social classes Algerien Proverbs"

ونشرته المطبعة الجامعية الدولية بفلوريدا «ميامي».

4 - «نظرية القراءة» - «المجلة العربية» للمنظمة العربية للثقافة والعلوم، تونس 1992

5 - «مدخل الى نظرية الثقافة الشفوية» - «مجلة التراث الشعبي» بغداد، ع:2 - 1992.

الدكتور سليمان عشراتي: يدعو لاستحداث مقياس عن فقه الخطاب القرآني.

دعا الدكتور سليمان عشراتي مدير معهد اللغة وأدابها بجامعة وهران، الى استحداث مقياس دراسي جديدحول «أدبيةفقه الخطاب القرآني» يدرس في الجامعات الجزائرية لطلبة شعبة العلوم الانسانية وهذابعد دراسته للخطاب القرآني حيث انتهى الى عدة خلاصات منها:

ضرورة ربط الذهنية والذوق الجمالي للفرد العربي المسلم بمصدر جماليته والمتمثل في المتن القرآني.

ضرورة مباشرة النص القراني العظيم بالمناهج التحليلية الحداثية لاستكشاف لامحدودية هذا النص المقدس من حيث المكتنزات والمقدرات الجمالية الإعجازية.

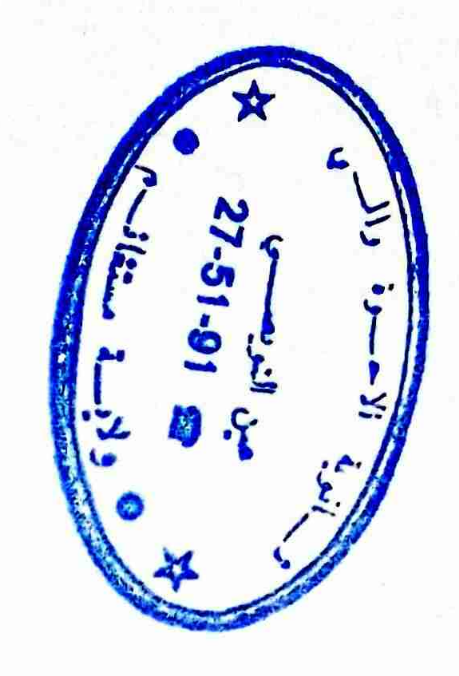
ضرورة فتح النص على المعطيات الحضارية المعاصرة وهذا من خلال الممارسات التحليلية

التي تكرس الحقيقة التي لا مراء فيها وهي كون النص القرآني نصا خالدا مؤبد الحضور.
وقدذكرالباحث انه عندما اعتمد كثيرا من المعطيات والمناهج الحديثة ليتحسس بنية الخطاب التبليغي القرآني.فقد شاء ان يُعيِّر الظاهرة القرآنيةبمعيارات الحداثة لا ليقرر حداثة القرآن فذاك أمرلايطاله ريب ، وانماأراد أن يضع النص القرآني في موضعه العلمي الذي ينبغي أن يكون له، فطالما لم تندمج الذهنية في الفضاء القرآني ، بدءابدرس المحفوظات للناشئة ،الى التمرس بالشاهدالخطابي القرآني في كل منزع تحليلي أو تركيبي وفي أي فرع معرفي ، فإن الحداثة العربية تظل حائمة ، عائمة لانبتاتها عن أكمل متن لاقَحَها ولاقحته على مدى العصور. إن معجزة القرآن باعتراف القرآن نفسه كانت جمالية.و الدراسة كانت توظيفالادوات حداثية وتراثيةوغايتها كانت ادراك الجوانب التي يتباين فيها او يتحد النص القرآني الرباني مع النص الوضعي . ويقول الاستاذ سليمان ان تبليغية القرآنتبليغية فذة. ما اشد حاجة الاعلاميين والمعجميين واللسانيين.. الى تبنيها وتجريبها على صعيد التوصيل القولي، والصوري والسمعي. ولهذا دعاالباحث الى استحداث مقياس أدبية فقه الخطاب القرآني . ذلك لان القرآن لايمكن ان تستوعبه عُدَّة تحليلية اجرائية محدودة بل هو كون خطابي لا مناص من ان تتضافر علوم كثيرة ومناهج تحليل ملائمة من اجل اكتناه الحقيقة الجمالية والروحية فيه.

«عن صحيفة المجتمع »



أنجز طبعه على مطابع
ديوان المطبوعات الجامعية
المطبعة الجهوية بوهران



تطالعون في العدد القادم:

❋ من السمة الى السيميائية

❋ التفكيكية : قراءة في الفكر التنظيري عند جاك دريدا .

❋ تساؤل الخطاب التأويلي .

❋ الزمن في القصة القرآنية.

❋ سيميائية الخطاب في الشعر الصوفي .

❋ نظرية القراءة .

❋ سيميائية الماء في الشعر الجاهلي .

❋ مظاهر الاحتفالية في «الديوان» .

❋ قراءة في الرسائل الجامعية .

❋ المنهج المورفولوجي في دراسة الحكاية الشعبية .

❋ السمة في التراث العربي .

✹✹✹✹✹✹✹✹✹✹